

Pirandello

La rappresentazione, in tutti i teatri del mondo, che da più di un trentennio a ora, ininterrottamente, si fa delle commedie di Pirandello, è la riprova di una creatività e di una originalità fuori del comune proprie di questo autore che ha saputo rompere i ponti con la tradizione, col grande rischio dell'incomprensione dei critici – a partire da Croce(1), il cui giudizio per diversi decenni ne ha condizionato la fortuna – e degli spettatori che spesso rimanevano disorientati.

Oggi la critica, unanime, riconosce la grandezza di Pirandello, considerandolo uno dei maggiori interpreti della società del suo tempo, e non solo italiana. Era il vecchio mondo ottocentesco che, frantumandosi, lasciava lacerazioni profonde che non andavano più nascoste sotto false apparenze e ipocrisie. Le contraddizioni fra il vecchio e il nuovo erano tali che non scuotevano solo la vita sociale, ma disorientavano l'uomo nella sua interiorità, scoprendolo meno stabile di quanto si era creduto.

Pirandello, con le innumerevoli opere di narrativa e di teatro, traduce quello che era stato l'animo degli uomini di allora, specie quelli della piccola e media borghesia che vedevano deluse le loro aspettative, in vere situazioni di conflitto interiore tese a rafforzare l'idea del dubbio (in noi e negli altri) e l'incertezza del vivere, a sua volta, dominato da un impenetrabile assurdo.

Interessante, sotto questo aspetto, è *Il fu Mattia Pascal* (1904), in cui il protagonista, Mattia Pascal, appunto, illudendosi di farsi una vita tutta per sé, incurante dei pregiudizi e delle convenzioni sociali, va a stabilirsi a Roma, prendendo il nuovo nome di Adriano Meis. Ma per poco, perché s'accorgerà subito che gli è impossibile inserirsi in un nuovo tessuto sociale senza i documenti che comprovano la

sua identità. Inscenato un suicidio, rientra nelle vesti di Mattia e ritorna al proprio paese, dove nessuno lo accetterà, perché ritenuto morto. Tanto più la moglie che nel frattempo si era risposata.

All'uomo, come avvenne a Mattia Pascal, non è facile svincolarsi dalle norme sociali, sicché egli non può essere mai se stesso, quale effettivamente sente di essere, ed è sempre quello che gli altri vogliono che sia, anche contro sua voglia, e senza riconoscervisi, perché non è né l'uno né l'altro per quale è ritenuto, bensì nessuno.

Il grottesco pirandelliano, di cui *Il fu Mattia Pascal* è un mirabile esempio, consiste nel cogliere le contraddizioni proprie dei personaggi, nello scomporli, mostrandoli quali sono, al di là di ogni apparenza. E questo li porta a volersi rifare una vita tutta per sé, contro i conformismi e le convenzioni profondamente radicati nella società, a qualsiasi livello, anche se prima o poi dovranno fare i conti proprio con queste convenzioni e con questi conformismi, e l'uomo si troverà sempre più solo con se stesso.

Quattro anni dopo *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello pubblicò il saggio su *L'umorismo*, dove raccoglie le idee che poi verranno espresse qua e là nei suoi scritti e che costituiscono la sua concezione della vita e la sua poetica.

«Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua»(2). Così dice Pirandello. Sicché ne deriva che noi non sappiamo chi siamo veramente.

La verità ci sfugge perché spesso non poniamo l'attenzione su ciò che siamo, ma quali vorremmo che fossimo. Siamo tentati a vederci in una probabile identità, e non in quella che ci appartiene. Quest'aspirazione ci rende insoddisfatti e diversi

a secondo le circostanze. Ed è a questo punto che ricorriamo alla finzione, sia con noi stessi che con gli altri: perciò apparentemente siamo *uno*, ma ogni uomo si fa un'idea, *ciascuno a suo modo*, riferita a come ci vede. Il risultato è che siamo *tanti* (e non più uno) quanti sono gli altri, per cui, in quanto uno, siamo *nessuno*. Ci troviamo già dinanzi al cosiddetto relativismo pirandelliano su cui avremo modo di ritornare spesso, perché condiziona non solo la vita, ma anche il regno dell'arte.

L'artista umorista (stando alla concezione della vita e, quindi, dell'umorismo di Pirandello) è consapevole del suo lavoro e non si affida all'estro, ma alla riflessione e al sentimento che, pure in contrasto, rivestono un ruolo di pari importanza, in quanto «la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice: lo analizza, spassionandosene: ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il *sentimento del contrario*»(3).

L'artista umorista, in altri termini, non tiene conto dell'apparenza, e va ben al di là, mettendo a nudo la mutevolezza degli uomini, evidenziandone la caducità e le miserie. E l'uomo, così come nella vita, altrettanto mutevole risulta nella creazione artistica, che rende meglio questa mutevolezza con la discontinuità, senza seguire apparentemente un ordine prestabilito, dove tutto sembra affidato al caso. Da una siffatta concezione dell'arte come ricreatrice della vita deriva la drammaturgia di Pirandello che, rompendo con la tradizione teatrale, all'inizio disorientò i critici e gli spettatori, dando vita a quello che doveva essere il teatro contemporaneo.

Se consideriamo che i due *Colloqui coi personaggi* (che poi Pirandello utilizzerà per i *Sei personaggi in cerca d'autore*)

risalgono al 1915, a parte tutte le novelle, scritte, addirittura, prima di questa data, e che costituiranno la materia delle altre commedie, oltre il romanzo sopracitato, va detto che Pirandello è anche l'iniziatore del teatro "grottesco", contro quanti, invece, indicano L. Chiarelli che nel 1916 rappresentava i tre atti de *La maschera e il volto*(4).

Per l'occasione, cfr. L. Ferrante, *Teatro italiano grottesco*, Bologna, Cappelli, 1964, pagg. 26 e sgg. Non sono affatto d'accordo con Ferrante, quando afferma che «Pirandello non può essere considerato la matrice della drammaturgia italiana, ma deve, secondo la definizione di Luigi Russo, essere considerato il caposcuola del decadentismo (mentre D'Annunzio ne fu, ricorda il Russo, il "grande attore". Spesso la critica italiana e straniera ha adottato il criterio inverso attribuendo a Pirandello un ruolo specifico di *leader* del nostro teatro, ed ha fatto del "pirandellismo" un genere». Evidentemente, il Decadentismo, per la portata di movimento qual è, dalla fine del XIX sec. a ora, ha condizionato gli uomini e le cose, e nessuno, chi più chi meno, ne rimane esente. Non vedo motivo per cui si debba etichettare così Pirandello, quando tutti viviamo le stesse crisi. Certo, se ci riferiamo all'aspetto culturale, per le sue opere, il Nostro si fa portatore delle istanze del suo tempo con maggiore consequenzialità di tanti altri, proprio per il rapporto spontaneo che istituisce tra l'arte e la vita. Ma questo non esclude che il grande siciliano non sia al tempo stesso il commediografo che darà un'impronta personale e decisiva al teatro italiano e straniero. E, come la mettiamo col teatro detto dell'«assurdo»? La grande riforma dell'arte scenica, senza Pirandello, sarebbe stata inconcepibile, così come impensabili, tutto d'un colpo, un Ionesco, un Beckett o un Adamov, per citarne soltanto alcuni.

L'umorismo è suddiviso in due parti diseguali. Nella prima, la più lunga, Pirandello, prendendo spunto da A. D'Ancona che

definisce Cecco Angiolieri, in un saggio a lui dedicato, "un umorista", parte dall'etimologia della parola "umore" per spiegare a sé e agli altri cos'è veramente l'umorismo.

Innanzitutto, sgombera il campo alla confusione che si fa a proposito, distinguendo tra *ironia* e *umorismo*, e chiamando in causa Federico Schlegel, secondo cui «l'ironia consiste nel non fondersi mai del tutto con l'opera propria, nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni, nel non essere lo zimbello dei fantasmi da lui stesso evocati, nel sorridere del lettore che si lascerà prendere al giuoco e anche di se stesso che la propria vita consacra a giocare»(5).

Pirandello rigetta una tale definizione, così come è pronto a dire che l'umorismo è sempre esistito ed è presente in ogni letteratura. Per quanto riguarda l'ironia retorica, dice che essa è «una contraddizione fittizia» che non ha niente a che vedere con l'altra che non si discosta affatto dal reale. In base a questo tipo di contraddizione «il Manzoni non si sdegna mai della realtà in contrasto col suo ideale: per compassione transige qua e là e spesso indulge, rappresentando ogni volta minutamente, in forma viva, le ragioni del suo transigere: il che, come vedremo, è proprio dell'umorismo»(6).

Ironia, più o meno manifesta, riscontra Pirandello nei nostri poeti cavallereschi, soffermandosi con giudizi ben riusciti e tuttora validi sul Pulci, il Boiardo e l'Ariosto. Vero umorismo, secondo lui, è nel *Don Quijote* di Cervantes, dove «il comico è anche superato, non più dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo. o ridiamo commiserando»(7).

Ma ciò che trovo interessante in questa prima parte, anche in vista della produzione che Pirandello da lì a poco farà seguire, è la sua concezione dell'arte. A proposito dell'Ariosto, dice che ogni rappresentazione «che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita» è

illusione, anche se riteniamo “*finta*” quella artistica e “*vera*” quella che deriva dalle sensazioni. Ma la differenza tra le due illusioni è dovuta alla volontà.

La rappresentazione artistica è “*voluta*”, cioè desiderata e, quindi, cercata, senza niente pretendere, mentre l'altra non costa alcuna fatica e la si possiede in rapporto a quelli che sono i sentimenti di ciascun individuo, venendo così incontro a particolari interessi. Ne risulta che «la differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo (che fa appunto comunissima l'una e non comune l'altra): che quella è *interessata* e questa *disinteressata*, il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in se stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per se stessa».

La poetica di Pirandello è bene delineata e difesa a spada tratta, e il suo allontanarsi dal verismo è più che manifesto. Le illusioni che ci facciamo vengono ritenute vere, ma esse cozzano con la realtà, sicché il contrasto fra le immagini che sono in noi e il reale è grande, e lo stato d'animo che ne viene fuori è quello del *sentimento del contrario*, a cui abbiamo accennato e che costituisce la materia della seconda parte del saggio.

Qui Pirandello, in polemica col Croce, difende le sue idee sull'umorismo e, quindi, la sua poetica. Come si può negare l'umorismo quando ci sono scrittori che diciamo umoristi? E, dando una definizione dell'umorismo, da lui chiamato «*sentimento del contrario*», distingue il comico dall'umoristico che, tutto sommato, costituiscono il rovescio di una medaglia, di cui il comico (l'esempio della vecchia signora che s'imbellezza e vuole apparire quella che più non è) è *l'avvertimento del contrario* che, col subentrare della riflessione, diviene *sentimento del contrario*.

Gli esempi e gli autori citati (Giusti, Lipps, Croce, Manzoni) consentono al Pirandello di ribadire le idee, in parte già

esposte, che, poi, costituiscono la sua poetica. Quella che più gli sta a cuore è la difesa dell'«attività della riflessione», nel contesto di una estetica in generale, trasferendovi, così, ciò che costituisce l'aspetto più saliente della sua arte e giustificandola. Ed era ciò che gli premeva di più, visto che lo si criticava per il continuo ricorrere alla riflessione in tutte le sue opere.

Pirandello è ben lontano, ormai, dai canoni veristici. L'artista è portato non solo a vedere per descrivere, ma a vedere per pensare ed esprimere, affidando a se stesso o ad altri il compito di riferire la sua riflessione. E il lettore o lo spettatore è messo subito al corrente del pensiero dell'autore, cosa a cui non era abituato e, per questo, spesso si trova disorientato e fa difficoltà, sulle prime, a seguirlo.

Adesso, il reale, quale esso ci si presenta, non è che il punto di partenza per un discorso sulla vita e sull'uomo che coinvolge e differenzia, perché ciascuno non solo ha un suo mondo interiore da esternare, ma è anche in continuo conflitto con sé e con gli altri, per cui fa difficoltà a trovare una propria identità, costretto com'è a camuffarsi ora in questa ora in un'altra maschera.

Così egli dice: «Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta. Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad esser un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione che egli abbia di dir sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir *no*; e tra il sì e il no lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce».(8)

Evidentemente Pirandello, nell'affermare questo, e con una certa amarezza, dice tutto il suo scontento per la vita e per l'uomo, svuotati, come se li rappresenta, da ogni ideale che possa risollevarli per guardare verso l'alto. Ne deriva che l'uomo pirandelliano è attirato esclusivamente dal suo simile e a lui solo guarda per trovarvi quasi la giustificazione del suo esistere.

Continuando il discorso, Pirandello ribadisce la differenza che passa tra il comico e l'umorista e, prendendo come esempi Don Abbondio e Don Quijote, dice che nel comico manca il sentimento del contrario, per cui siamo portati a simpatizzare per Don Abbondio, e a provare tenerezza per l'altro. Ma, in sostanza, sia nel comico quanto nell'umorista è sempre la riflessione a giuocare un ruolo importante, sicché se «il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea: il satirico se ne sdegherà: l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso: smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente: e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà» (9).

Le ultime pagine del saggio sembrano una summa di esperienza di vita vissuta, quasi un voler accostare la teoria alla pratica per dare più consistenza alle sue convinzioni. Leggiamo, a esempio: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato non cessi». 0, ancora: «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna» (10).

Queste e altre affermazioni si richiamano direttamente alla concezione di vita di Pirandello e costituiscono i motivi principali della sua arte.

•
• •

Con il saggio *L'umorismo* Pirandello enuncia la sua poetica, e già in esso vi cogliamo alcuni spunti di quel relativismo che sarà facile scorgere nelle opere di narrativa e di teatro.

La stessa definizione di umorismo, e il ritornarvi con argomentazioni diverse, ma per chiarire lo stesso concetto, ha in sé la convinzione che relega l'uomo in una condizione di continua mobilità psicologica, per cui egli è portato a riconoscersi, a seconda le circostanze, ora in una ora in un'altra personalità.

Pirandello si rivela innanzitutto un abile conoscitore dell'animo umano, essendo dotato di un grande spirito di osservazione e, soprattutto, un uomo, prima che artista, che ha sperimentato in proprio le difficoltà e le amarezze del vivere. Ora, queste qualità e la concezione amara che s'era fatta della vita trasferisce nel mondo dell'arte. Così operando, s'allontana dal verismo dell'inizio e insegue una forma d'arte che nasce spontanea, senza niente di predisposto, e rimane immutata, mentre cangianti sono gli aspetti della vita.

Vediamo in che cosa consiste la sua concezione amara della vita e da dove scaturisce. Dice Pirandello in una delle tante asserzioni: «In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante: ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vita umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio

interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. [...] La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle rispetto?»(11).

Secondo Pirandello, le illusioni che l'uomo via via si crea, lo distolgono dal suo vero essere, senza nemmeno rendersene conto. Ma se per un momento egli rientra in sé, mettendo da parte il velo delle illusioni, allora si scoprirà fragilissimo e senza alcuna certezza. In sostanza, ciò che ha un ruolo importante anche in questa fase è la riflessione, la quale lascerà un segno profondo nell'animo del singolo che, nonostante il ritornare alle sue abitudinarie illusioni, né ora né mai riuscirà più a cancellare.

Certamente, dietro questo pensiero desolato e desolante di Pirandello, ci sono l'interesse all'introspezione e le influenze che le dottrine scientifico-filosofico-letterarie del tempo esercitarono su di lui, e queste idee successivamente svilupperà, quando lo scrittore sarà ancora più provato dalle vicende familiari. Ma c'è anche in questa introspezione così acuta tutto il relativismo di cui la sua opera è piena(12). Appena qualche pagina prima, aveva scritto: «È appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora

qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e persino opposte, più e opposte personalità?»(13).

Rosario Chiàrchiaro, ne *La patente* (1911, trasformata in atto unico nel 1918), chiederà al giudice D'Andrea non che venga assolto, cosa su cui si dibatteva il povero giudice, ma riconosciuto effettivamente jettatore, visto che l'opinione pubblica lo ritiene tale. Nell'impossibilità di rigettare l'etichetta che gli hanno applicato, vuole dal giudice la patente, perché solo così potrà, nonostante tutto, vivere e sfamare la famiglia.

Il Chiàrchiaro si adegua alla nuova realtà, perché sa che non può fare diversamente. Ha capito l'ingranaggio della vita, e ha capito anche che reagendo avrebbe ottenuto un effetto ancor più disastroso. La realtà è che la maschera è indispensabile, anzi diviene un'imposizione sociale a cui non si può sfuggire. Il vivere in società impone dei pedaggi a cui l'uomo, per forza di cose, deve sottostare(14). Una realtà, perciò, amara, senza dubbio, che toglie la libertà di agire come si vorrebbe, innescando certi meccanismi di convenienza a cui, per il proprio bene, non si può rinunciare. È il caso del protagonista dell'*Enrico IV* e di tanti altri che, come lui, o il Chiàrchiaro, sono costretti a vivere nella finzione.

Questo modo di concepire la vita e gli uomini è una costante pirandelliana che non farà registrare alcuna variazione; cambierà, magari, il movente, ma nessuna certezza rischiarerà il cammino dell'uomo che spingerà l'umorista Pirandello prima al riso e, poi, alla pietà. E questo atteggiamento risoluto nei confronti dell'umana condizione farebbe di lui un beffardo, se non si andasse un po' al di là di una semplice lettura. Ma, dietro la prima impressione che un lettore attento trae, c'è una compassionevole comprensione che accomuna tutti e porta gli uni e gli altri, comunque, a compatirsi.

Pirandello non denuncia, come avevano fatto i veristi, uno *status* sociale, non si chiede cosa sarà dell'uomo o come potrà migliorare il suo essere, e non si pone nemmeno il problema di quale sarà stata la causa (come farà Svevo) che ha portato l'uomo alla crisi d'identità e al crollo dei valori tradizionali. Pirandello ritrae l'uomo nel suo travaglio interiore, nell'urto e nel contrasto fra l'essere, qual è nell'intimo, e il fittizio, tra l'aspirare ciascuno a un qualcosa, nobile o no che sia, e l'impossibilità di realizzarlo, perché forze opposte, per niente controllabili, lo ostacolano e frenano. E Pirandello è maestro nella descrizione di questo contrasto e di quest'urto interiori, perché nessuno – meglio e prima di lui – aveva scavato tanto in profondità nell'animo umano, scoprendolo miseramente debole e indifeso.

Il mondo pirandelliano non è popolato da uomini fuori del comune, non ha posto per gli eroi, per il semplice fatto che l'uomo nel suo intimo non differisce affatto dagli altri e lamenta le stesse pene. Ma la piccola e media borghesia è quella che meglio degli altri ceti scopre se stessa. Ed è proprio questa l'oggetto dell'attenzione del Nostro: essa è la più emergente e, come tale, la più esposta e incline a esternare i propri travagli esistenziali.

Canta l'Epistola, scritta anch'essa nel 1911, è una tra le più belle novelle dove il dramma del personaggio trova il suo epilogo nella morte. Venutagli meno la fede, Tommasino Unzio si vede tagliato ogni legame con la vita associata, e il mondo gli cade addosso ogni giorno di più. Indifeso e debole, cerca rifugio nella natura e con essa colloquia dando ascolto alle piccole cose. L'incomunicabilità tra gli uomini viene marcata ancor più dall'abbandonarsi da parte di Tommasino alla riflessione e alla contemplazione del mistero che tutto e tutti coinvolge.

Il non determinato, l'incerto e, quindi, il senso dell'umana provvisorietà e dell'effimero, vengono intercalati qua e là

dalla voce del narratore che, usando l'infinito, traduce così lo stato d'animo del protagonista: «Non aver più coscienza di esser, come una pietra, come una pianta: non ricordarsi più neanche del proprio nome: vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante: senza più affetti né desiderii, né memorie, né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita. Ecco: sdrajato lì su l'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardar nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti, gonfie di sole: udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e in quel fragore sentire, come da un'infinita lontananza, la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita»(15).

Pirandello non descrive o, se lo fa, la descrizione non è fine a se stessa, perché il centro della narrazione è il capovolgimento psicologico che il personaggio fa registrare, fino alla morte che il materialismo invadente non può spiegarsi e, perciò, assurda agli occhi dei tanti che non possono immaginare, e tantomeno accettare, che Tommasino Unzio è morto per un filo d'erba.

L'attenzione dell'autore, in questa come nelle altre sue opere, è rivolta all'uomo, ma più che all'uomo che in sé è identico a tanti altri, al personaggio o ai personaggi che egli impersona. E non gli interessano, quindi, i fatti che servono solo da pretesto, quanto la problematica che ne viene fuori. Certo, la psicanalisi avrà giuocato un ruolo determinante in questo cambio di ottica, così come il crollo dell'ideologia positivista, e non solo in Pirandello, o nel campo della letteratura, ma nelle arti in genere; sicuramente, però, ha contribuito moltissimo il disorientamento prodotto negli uomini di quel tempo dai cambiamenti morali e sociali che la vecchia Europa stava registrando. e furono questi cambiamenti ad acuire di più i dissidi esistenziali. Ma come non si voleva accettare. e si faceva fatica anche a riconoscere, questa crisi, allo stesso modo non si tenevano in

considerazione i tentativi di quelli che la condizione dell'uomo denunciavano coi loro scritti. Pirandello fu uno di questi e, cosa risaputa, venne stimato e ammirato più altrove che in Italia. Tutto questo, però, servì a svecchiare la letteratura e il teatro italiani che, con Pirandello, diedero il via a un'apertura e a un'innovazione di respiro mondiale.

Va detto anche che la gente, uscita fortemente provata dalla Grande Guerra, aveva bisogno di tutt'altro che delle conclusioni pirandelliane. Eppure, ecco cosa dice Diego, personaggio di *Ciascuno a suo modo* (1924): «Niente. Che vuoi concludere. se è così? Per toccare qualche cosa e tenerti fermo, ricaschi nell'affiizione e nella noja della tua piccola certezza d'oggi, di quel poco che, a buon conto, riesci a sapere di te [...]» (16).

Ma la gente, in quel periodo, sentiva la necessità di evadere, e di ricorrere ai "sogni", era presa dalle smanie del vivere e non poteva stare là a immalinconirsi pensando alla fragilità e alla mutevolezza del suo essere(17). Intanto la dialettica pirandelliana porta alle estreme consequenzialità situazioni che apparentemente riguardano questo o quello, e coinvolge, ciascuno nella propria solitudine e pur volendone rimanere al di fuori, tutti nel vortice sfaccettato che è la vita.

Salvatore Vecchio

(1) B. Croce, *L. Pirandello*, in <<La Critica>>, Bari, 1935, ora in *Letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1957.

(2) L. Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari* (a cura di M. Lo Vecchio-Musti), Milano, Mondadori, 1973, pag. 146.

(3) *Ivi*, pag. 127.

(4) Si veda, anche, M. Lo Vecchio Musti, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino, Paravia, 1939, pag.175. (5) L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., pag. 24.

(6) *Ivi*.

- (7) *lvi*, pag. 98.
- (8) *Ivi*, pag. 138.
- (9) *lui*, pag. 146.
- (10) *Ivi*, rispettivamente. pagg. 151 e 154.
- (11) *Ivi*, pagg. 152-153.
- (12) Aveva esercitato un fascino particolare su Pirandello il libro di A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, più volte citato nei suoi scritti. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* il Padre dirà: «Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi veda – si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi[...]».
- (13) *Ivi*, pag. 150.
- (14) Croce, in *Etica e politica* (Bari, Laterza, 1973, pag. 103), parlando di responsabilità, scrive che: «... la società [...] impone certi tipi di azione e dice all'individuo: Se tu vi ti conformi, avrai premio; se vi ti ribelli, avrai castigo; e, poiché tu sai quello che fai e intendi quel che io ti chiedo, io ti dichiaro responsabile dell'azione che eseguirai».
- (15) L. Pirandello, *Novelle per un anno* (a c. di C. Alvaro), vol. I, Milano, Mondadori, 198012. (16) L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, in “Maschere nude” (a cura di M. Lo Vecchio Mustil, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, pag. 172.
- (16) L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, in “Maschere nude” (a cura di M. Lo Vecchio Mustil, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, pag. 172.
- (17) Vedi il discorso commemorativo di M. Bontempi del 17 gennaio 1937, ora in *Introduzioni e discorsi*, Milano, Bompiani, 1945.

Da “Spiragli”, anno IV, n.2, 1992, pagg. 7-18.

Perché questa Rivista

Ancora una rivista, qualcuno dirà! E, in verità, le riviste sono così tante che è difficile farne una sommaria

enumerazione.

Eppure ognuna di esse ha la sua importanza per il fatto stesso che si viene a garantire la pluralità dell'informazione ed ognuna, nel rispetto delle idee e nel campo che le compete, dà alla società un apporto di crescita culturale.

Non è nostra intenzione soffermarci sulle tante argomentazioni che si potrebbero, a tal proposito, affrontare. Ci preme solo dire che la cultura è elemento indispensabile della vita democratica di una società e, perciò, va incrementata e sostenuta, perché il pullulare delle idee è apertura, dibattito, continua educazione al sociale.

Spiragli vuole contribuire anch'essa al miglioramento della società. Il titolo è sintomatico sotto questo aspetto: e non ci chiudiamo egoisticamente nel nostro io, aspettando che siano gli altri a salvare il salvabile, e nemmeno criticiamo, addossando ad alcuni gli errori commessi. Come dice un poeta a noi tanto caro, tutti dobbiamo avere, invece, il coraggio di guardare.

In un periodo in cui tutto sembra correre verso uno sfascio senza alternative, e la materialità è dilagante, si sente il bisogno di ripristinare quei sani valori di una volta che davano fiducia nella vita e la facevano amare.

Nostra convinzione, e di quanti la pensano come noi, è che se l'uomo guardasse un po' più dentro di sé, certamente ritroverebbe tante di quelle risorse positive, che ora sembrano del tutto assopite, e necessarie per cambiare in meglio lo stato in cui si trova.

Consapevoli che bisogna adoperarsi, oggi più che mai, per perseguire il bene, non rimane che rimboccarci le maniche per recuperare il senso vero della vita: la famiglia, l'amicizia, il rispetto del prossimo...

Questo è l'intento che anima i promotori e i sostenitori della

Rivista, e per questo intento guardano fiduciosi alla letteratura, alle arti, alla scienza, alla scuola, ai problemi che li circondano, sicuri della loro importanza formativa e costruttiva insieme.

Per questo diciamo che *Spiragli* è una rivista libera, fuori da ogni condizionamento di parte e da interessi di lucro. La motivazione che ci sostiene è prettamente culturale, e nasce dall'esigenza di voler dire la nostra nel rispetto delle opinioni altrui. È, dunque, una rivista aperta a quanti sono animati da questi intenti che crediamo – nessuno escluso, operando nella buona fede – siano condivisi da tutti.

Con questi propositi, ringraziamo la Casa Editrice E.I.L.E.S. per il suo fattivo sostegno e rivolgiamo un caloroso saluto ai nostri Lettori che, come destinatari, invitiamo a collaborare con suggerimenti e con scritti, e a contribuire con abbonamenti, dando così segno tangibile della loro adesione.

Ancora un sentito grazie e un saluto rivolgiamo a tutti i Collaboratori per aver accolto con tanto slancio l'iniziativa sicuramente interessante, ma irta di ostacoli e difficoltà, che possono essere rimossi soltanto dalla perseveranza nella schietta motivazione e dalla ferma volontà di riuscita.

Il Direttore Responsabile

Salvatore Vecchio

da "Spiragli", Anno I, n. 1, 1989, pagg. 3-4.

Omaggio a Helmut Georg Koenigsberger

Lo storico inglese H.G. Koenigsberger festeggia quest'anno il suo novantesimo compleanno con la versione digitale dell'interessantissima opera: *Monarchies, States Generals and Parliaments*, edita dalla Cambridge University Press nel 2001. Per onorare la figura e l'opera dello storico amico, pubblichiamo, nella traduzione di P. Bruna Scimonelli, il Prologo, che già da solo dà la misura e l'idea dello spessore storico-culturale dell'opera.

Tedesco di nascita, all'avvento del nazismo Koenigsberger dovette abbandonare insieme con la sua famiglia la Germania, per andare a stabilirsi a Londra, dove poté continuare gli studi. Alla fine della II Guerra mondiale fu in Sicilia per una sua ricerca sul Cinquecento siciliano. Era il 1947 quando fece il suo primo soggiorno nell'isola. Vi tornò ancora tantissime volte, l'ultima nel 1996, per tenere una conferenza a Marsala su *Il nazionalismo: passato e futuro* e, al tempo stesso, per assistere alla presentazione del poema: *Simone cerca l'oracolo* della moglie Dorothy, pubblicato nei quaderni di «Spiragli».

I suoi soggiorni siciliani, che confermano l'attaccamento alla Sicilia, sono riportati in *Atmosfere di Sicilia (Una frequentazione che dura da cinquant'anni)*, un diario di viaggio denso di annotazioni, ma soprattutto una testimonianza della trasformazione lenta che in Sicilia si stava avendo in quegli anni e un ritratto dei Siciliani, che niente ha a che fare con i tanti abbozzati, spesso faziosi, tentati dai nostri scrittori.

Tra le sue opere più importanti, ormai ritenute classiche e tradotte nelle maggiori lingue europee, sono da ricordare: *The government of Sicily under Philip II of Spain* (1951),

pubblicato in Italia da Sellerio nel 1997 con il titolo: *L'esercizio dell'impero: L'Europa del*

Cinquecento (in collaborazione con G. L. Mosse), in Italia pubblicato da Laterza nel 1969; *Medieval Europe 400-1500* (A History of Europe); *Early modern Europe 1500-1789* (A History of Europe), del 1986, entrambe pubblicate anche in Spagna nel 1987.

Helmut G. Koenigsberger ha insegnato nelle università di Belfast, di Manchester, di Nottingham, di Cornelle, dal 1973 al 1984, nel King's College di Londra. Nel 1984 lo troviamo come «stipendiato» all'Historisches Kolleg di Monaco. Intensa è anche la sua collaborazione a prestigiose riviste, quale «European History Quarterly», da cui nel 1996 «Spiragli» ha pubblicato *Il nazionalismo: passato e futuro*.

Da tutte queste opere emerge un ritratto di storico attento e di osservatore inconsueto. Koenigsberger non si ferma al fatto, non si limita a descrivere gli eventi; egli va alla ricerca del documento apparentemente insignificante per dargli vita e collocarlo nel contesto oggetto di studio. Allora il fatto si palesa nella sua luce migliore, diventando fruibile, anche da chi ha poca dimestichezza con la storia, e piacevole, perché acquista fluidità e suscita interesse. Questo si nota già a partire dalla sua prima opera, che tanto successo riscosse al suo apparire: la Sicilia è studiata nei suoi vari aspetti, pur rimanendo come punto fermo il governo dell'isola sotto Filippo II, e l'economia, la realtà sociale, la politica e la cultura costituiscono un *unicum* che interessa il lettore e lo apre alla curiosità e al piacere intellettuale.

Monarchies, States Generals and Parliaments corona il lavoro di tutta una vita e segna una tappa fondamentale della ricerca storica di Koenigsberger. Già negli anni Novanta del secolo scorso ci aveva anticipato il tema di ricerca e ce ne aveva parlato con tanto entusiasmo che solo ora comprendiamo. È un'opera di grande spessore culturale e di enorme interesse per

chi voglia studiare la nascita e l'evolversi delle moderne democrazie, che nei paesi europei del Medioevo, a partire dall'Olanda, hanno la loro origine nelle Assemblee rappresentative e negli Stati Generali. Per questo ci auguriamo che l'opera sia pubblicata anche in italiano. Sarebbe un peccato non vederla diffusa al più presto nella nostra lingua. Come scrive in una nota la traduttrice P. Bruna Scimonelli, Koenigsberger fa «una trattazione rigorosa dei fatti storici, ma leggibilissima e appassionante anche per il grande pubblico».

Lo studio e la conoscenza del mondo classico permettono allo storico di fare riferimento alle costituzioni greche, di risalire al diritto romano, senza trascurare quello canonico. e alle prime forme rappresentative dell'ordine dei Domenicani. Ma sono la consultazione e lo studio di una vasta mole di documenti nelle diverse biblioteche e negli archivi di Stato di mezza Europa che portano Koenigsberger alle conclusioni a cui è pervenuto, magistralmente inquadrando la lunga lenta storia delle democrazie europee fatta di «lotta più o meno esplicita tra monarchia e parlamento basata su due questioni di fondo: il potere e la libertà » (Scimonelli).

Koenigsberger non manca di fare riferimento alla storia della Sicilia e alle sue prime forme di assemblee parlamentari, presenti già in epoca normanna e abbastanza attive alla fine del sec. XIII. Lo storico ricorda come i rappresentanti parlamentari si rivolsero a don Pietro d'Aragona, offrendogli appoggio nella guerra contro i d' Angiò, per riceverne in cambio privilegi . Emerge di qui una costante del parlamento siciliano, che consisteva nel tutelare i suoi interessi e, al tempo stesso, nel rispettare il proprio sovrano, a cui sarà generoso di donativi e di denaro.

Dopo tanti secoli, Koenigsberger riscontrerà ancora oggi questo carattere insito nel popolo siciliano e non mancherà di annotarlo in *Atmosfere di Sicilia (Una. frequentazione che dura da cinquant'anni)*, in cui mette in risalto, oltre alla

voglia di cambiare e di avvicinarsi al resto del mondo, il senso del rispetto e dell'amicizia. Proprio quel rispetto e amicizia che si traducono nella calda ospitalità che i Siciliani sono soliti offrire e che tante volte misero in atto nei confronti dei loro re, riservando onori, feste e tanto ossequio, anche se li delusero sempre, non mantenendo le promesse date o negando loro le costituzioni concesse.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno XX n.1, 2008, pagg. 3-4.

Nel segno della cultura

Signore e signori, buonasera, benvenuti a questa manifestazione e grazie per averci onorato della vostra presenza, qui in questo magnifico salone, gentilmente concessoci dall'amico e collaboratore J. P. de Nola.

Sentitamente ringrazio il prof. Tommaso Romano per la sua esaustiva, interessante relazione che ha messo in risalto tutto il percorso della rivista nell'arco di questi venti anni di attività soffermandosi sugli aspetti che meglio la caratterizzano. Un grazie va all'amico editore Renzo Mazzone che da alcuni anni collabora fattivamente con noi, mettendo a disposizione anche la sua lunga esperienza editoriale per aiutarci a migliorare e rendere più appetibile "Spiragli". E consentitemi anche di ringraziare mia moglie e mia figlia Rita che con molta pazienza mi aiutano e collaborano in questo non facile lavoro.

Il titolo della relazione del prof. Tommaso Romano: «"Spiragli", cammino di cultura» è indicativo,

perché effettivamente la rivista è nata sotto l'insegna della cultura, come un bisogno soggettivo, una specie di *paideia*, di *humanitas*, che spingeva ad avere uno strumento per esternare qualcosa che ci portavamo dentro. Successivamente, essa assunse il significato di *bildung* e poi di *kultur* o *civilization*. Voglio dire che rientrò nell'accezione di cultura che integra l'altro e, quindi, globalizzante.

A sfogliare tutta la produzione di questi 20 anni di attività l'impressione che abbiamo è proprio questa. Ed è un qualcosa di positivo, di speranza per tutti, perché solo progredendo nella conoscenza, possiamo augurarci il bene, che è garanzia del vivere civile; ed è un assunto che ci si poneva fin dall'inizio, guardando fiduciosi alla letteratura, alle arti, alla scienza, alla scuola, ai problemi che ci circondano. E lo abbiamo fatto sostenuti dal contributo di idee e di scritti dei tanti amici qui presenti stasera, e di tanti altri un po' sparsi in Italia e nel mondo o di altri che non ci sono più a cominciare da Romano Cammarata, che ci fu molto vicino e seguì con interesse la rivista, poeta e scrittore, apprezzato per le sue opere esplodenti vita, pur essendo intrise di un dolore nascosto; Avelino Hernandez, lo scrittore spagnolo che cominciò ad amare e a riprendere nei suoi scritti la Sicilia; Davide Nardoni, filologo sperimentale che per diversi anni tenne la rubrica "La Taratalla"; e l'ispettore superiore dei BB. CC., nonché scrittore e fine poeta, Giovanni Salucci che collaborò e non mancò di sostenere anche finanziariamente la rivista.

Fin dall'inizio, "Spiragli", com'è nel sottotitolo, si è interessata di arte, di letteratura e di scienze, nella sua accezione più larga, e non ha mai tralasciato i problemi di attualità ha ospitato lavori sulla pace e anche quando ha trattato il problema della guerra, lo ha fatto per dire tutto il suo rifiuto, perché la pace va ricercata col dialogo e mai con l'uso delle armi. Si era nel 1989, alla caduta del muro di Berlino, e si pensava che le cose sarebbero cambiate in

meglio, ma l'unilateralismo scoprì subito il suo volto negativo e alle tante guerre in corso in Africa e altrove se ne aggiunsero altre ancora più distruttive e micidiali. Proprio allora si è affrontato il tema della guerra, e quando si parlava di esportazione di democrazia, eravamo con altre voci che ritengono impossibile poterla esportare.

Così altri temi di grande attualità come l'inquinamento o l'integrazione, allora come ora problemi aperti che aspettano una soluzione, se non si vuole arrivare all'irrimediabile o alla rottura con le tante popolazioni che chiedono aiuto ai Paesi occidentali.

Uno spazio privilegiato è stato da sempre riservato alla Sicilia, alla sua storia, ai suoi uomini, grandi come lo è la loro terra, specie a quelli che l'hanno descritta con obiettività nel bene e nel male, a differenza di quanti la presentano in negativo. E se noi Siciliani siamo additati come mafiosi, non facendo alcun distinguo, si deve proprio alla propaganda negativa di questi scrittori che lucrano, dando un'immagine storpiata della realtà siciliana, dimentichi della stragrande maggioranza lavoratrice e onesta che sa – come scrive Dino D'Erice – che «il profumo della vita / è l'odore del frutto maturo / nato / dal seme / messo a dimora / con le nostre mani».

L'attenzione maggiore di "Spiragli" è rivolta all'arte, alla letteratura, alla poesia, che aprono al bello e, volendo parafrasare le parole del poeta, «illuminano d'immenso», facendo recuperare il positivo che è in noi, l'umano che spesso è sopraffatto dal materialismo più deleterio o dai tanti "grandi fratelli" che dicono il marciame imperante nella società odierna. A tutto questo riparano la buona letteratura, l'arte, la poesia, capaci di risollevare l'uomo e fargli accettare la vita in rapporto amichevole con l'altro, materialmente lontano, di colore di pelle diverso, eppure vicino, simile, per sensibilità e aspettative.

Per questo e a buona ragione, Heidegger aveva dato risalto alla parola poetica, perché dispensatrice di verità, aprendo all'essere e disvelandolo. Scrive: «Ma chi sarà in grado di rintracciare questa traccia? Le tracce, sovente, sono ben poco visibili, e sono sempre il retaggio di un'indicazione appena presentita. Essere poeta nel tempo della povertà significa: cantando, ispirarsi alla traccia degli Dei fuggiti. Ecco perché nel tempo della notte del mondo il poeta canta il Sacro».

Un giorno, Avelino Hernandez, parlando di poesia in senso lato nel suo rifugio di Selva di Majorca, mi disse: «La poesia è una vecchia cieca e zoppa, eppure vede bene e cammina». Di qui l'esigenza di averla vicina e di nutrirsi, perché oggi più che mai, si ha bisogno di camminare sicuri e di vedere ciò che compete per realizzarci come uomini e come persone.

Questo è il fine della cultura, e ad essa dobbiamo tendere, se non vogliamo rimanere schiacciati e "gettati nel mondo", senza alcuno scampo. Ma oggi si tende a darle minor peso nelle istituzioni e ovunque. Non si vuole che le masse camminino con i loro piedi, che vedano e tocchino con le proprie mani la realtà che le circonda; non si vuole che siano consapevoli, perché alcuni, i pochi, possano continuare a manipolarle e gestirle, secondo piani ben precisi, studiati, ma sempre a loro vantaggio. Perciò non si pensa nemmeno lontanamente a sostenere e ad incrementare la cultura; piuttosto si promuovono quelle attività materiali che rendono dal punto di vista produttivo ed hanno subito un'immagine di ritorno lucrativa.

M. Pomilio, a proposito della rivista, qualche mese prima di morire così scriveva: «...le intenzioni iniziali sono chiare. A lei, ai suoi collaboratori, auguro buon lavoro, e molto coraggio, ché ce ne vuole per far durare simili imprese». E, infatti, ce ne vuole! Tante volte siamo stati tentati di interrompere la pubblicazione, ma ne siamo troppo attaccati per abbandonare una creatura che abbiamo visto crescere e dare

i suoi frutti.

Certo le difficoltà ci sono, e sono tante; le intuiva G. Salucci, quando scriveva: «Mi dicesti che avresti chiarito, su "Spiragli", le modalità di aiuto e di contribuzione per la rivista, ma non c'è niente. Non lo dico per me, ma per gli altri. Io, comunque, siccome sono convinto che iniziative come la tua vadano sostenute, oggi stesso ho inviato il mio modesto contributo». Si era nel '93, quando le leggi fiscali, penalizzando le piccole attività facevano chiudere tanti esercizi commerciali.

Ora, a distanza di anni, stiamo vagliando alcune modalità di contribuzione per migliorare ancora la rivista e per dotarla di un sito che metta a disposizione di tutti il lavoro fatto e quello che si andrà facendo.

La manifestazione di oggi vuole essere un momento di verifica, ma anche di confronto (pertanto, sono graditi eventuali vostri interventi), per meglio operare a favore di questa realtà che riscuote consensi per il taglio editoriale che le si è dato, per i suoi contenuti di largo interesse e per l'anticonformismo che da sempre la caratterizza, facendola non strumento di parte, bensì di crescita individuale e collettiva come solo la cultura sa fare. A questo tende "Spiragli" con l'auspicio che si avveri.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno XXII n.1, 2010, pagg. 16-18.

Nello Sàito, *Gli avventurosi siciliani*, Matelica (Mc), Hacca ed., 2010.

Per la Sicilia col cuore e con la mente

Nello Sàito (di origine siciliana, nato e morto a Roma, 1920-2006) è tra noi, e la sua presenza si vede e si tocca con mano, forse più di quando era vivo, perché lui, da uomo libero, per dire ciò che pensava senza condizioni, non era ben accetto e i suoi scritti erano rifiutati. Egli è presente e continua ad operare e a guardare le cose del mondo e della Sicilia e per essa agire col cuore e con la mente attraverso le sue opere che stanno vivendo un'assoluta stagione. Già era stato ripubblicato, qualche mese dopo la sua morte, nel 2006 (il nostro rammarico fu che non poté vederlo nella nuova veste editoriale), *Il pinocchio studioso*, ed ora è la volta del suo secondo romanzo, *Gli avventurosi siciliani*, per i tipi di Hacca ed., che evidenzia ancora il Sàito estroso e anticonformista nella vita come nell'arte.

Questo romanzo fu pubblicato nei "Gettoni" Einaudi, diretti da Vittorini, nel 1954, negli anni in cui il neorealismo cercava nuova linfa per rendere più incisivo l'apporto della letteratura nella società. Nello Sàito va oltre le tendenze e continua la sua ricerca iniziata con *Maria e i soldati* (1948) nel segno della razionalità che vede l'uomo più orientato ad affermare la sua lindura morale piuttosto che a cadere nelle maglie di un malcostume rapace.

Gli avventurosi siciliani fu subito salutato dalla critica (G. de Robertis, N. Gallo e altri) che, pur riconoscendone i meriti, non condivise le scelte dell'autore. De Robertis parlò di uno stacco tra la prima e la seconda parte, mentre Gallo di essere incappato nella «raffigurazione, tra il simbolo e la

favola, di una mentalità e di un paese». La realtà è che molti critici si trovarono spaesati dinanzi all'esuberanza del giovane Sàito.

Strutturato com'è il romanzo, è facile giungere a siffatte conclusioni, e Sàito lo sapeva bene fin dall'inizio, dal momento in cui si prefisse di parlare della Sicilia da due angolazioni diametralmente opposte: una dall'esterno, ed è la solita retorica campanilistica di chi da lontano (l'avvocato Pennisi e l'esportatore Petralia) con nostalgia reclama la sua terra, dando sfogo al sentimento e risolvendo tutto nel mito (i discorsi che questi personaggi fanno sul treno, il dirsi e sentirsi siciliani, il loro muoversi e agire), nel parodistico e nel comico, senza avvedersene. L'altra angolazione riprende la Sicilia dall'interno. Qui non c'è posto per la retorica, tanto meno per i sentimenti che sono quasi repressi, perché tutto è abbruttito dalla misera quotidianità del vivere che non dà scampo alla povera gente costretta a vendersi più che a lavorare dignitosamente. Ed è la Sicilia del sopruso, dove i prepotenti o detengono il potere o fanno lega con quanti lo esercitano.

Sàito ha sperimentato a spese sue questi sentimenti e ne soffre, perché sa che a niente portano i tentativi dei singoli, se non c'è la volontà di cambiare le cose. Questa intima sofferenza è nella pagina e, al di là delle apparenze, s'intravede come in filigrana, grazie ad una scrittura ben dosata e ad una presenza vigile, eppure discreta e mai invasiva. E come Silvestro in *Conversazione in Sicilia*, Fulvia, la protagonista, esprime il suo stato d'animo e – come scrive N. Borsellino -, cogliendo nel segno il senso del romanzo, «evidenzia il contraddittorio rapporto di attrazione e rifiuto dello stesso scrittore verso l'isola e la sua realtà ambientale».

Il viaggio, tante volte intrapreso dal nostro autore per o dalla Sicilia (*Dentro e fuori*, 1970; *Una voce*, 2001), ha al suo centro la Sicilia con l'amore e l'odio propri di chi

vorrebbe che la sua solarità non contrasti con la triste realtà della gente; quindi, un viaggio d'amore ma anche di delusione nel constatare con amarezza che dopo anni di assenza niente è cambiato nella sua terra. E quando, per bocca di Pennisi, afferma che «la Sicilia è un paese avventuroso», dice la verità perché non ha potuto essere altra, ed è stata sempre bistrattata terra di conquista (ultima quella piemontese), e non si è mai realizzata come avrebbe potuto e dovuto. La realtà è che la Sicilia è sfuggita di mano ai Siciliani (Sàito lo ribadisce) e non resta loro che darsi all'avventura. Il viaggio ne *Gli avventurosi siciliani* di andata e ritorno, Milano-Trapani con soste a Napoli e a Palermo, è fatto dalla giovane Fulvia insieme con Pennisi e Petralia, due casuali amici che, per attirarla a sé mettono in campo la loro estrosità evidenziando così la loro sicilianità. Ma se esso si svolge nel segno di un'esaltante euforia, l'arrivo a Trapani segna il cambio di registro che apre al drammatico e anche al tragico, quando la morte di un salinaro scatena una rivolta che fa presagire il peggio. Ed è allora che Fulvia rigetta quel mondo e progetta la fuga.

Fulvia-Sàito getta la spugna per cadere nella sfiducia? Niente affatto, anzi sceglie la denuncia contro uno Stato latitante, perché si metta dalla parte della gente e una volta per tutte renda giustizia delle inconcludenze e dei tanti problemi ultrasecolari irrisolti.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno XXII, n.1, 2010, pagg. 54-56.

Marsala-Mallorca. Diario di un giorno

4 aprile 1998

Parto per uno dei miei viaggi di lavoro, come si dice in gergo commerciale. Dovrò incontrare degli amici scrittori per consolidare scambi culturali con la Spagna. Sono in compagnia di Tonino Contiliano, collaboratore di "Spiragli", poeta.

Arriviamo all'aeroporto Florio, avendo scioppato, tra il serio e il faceto, le raccomandazioni delle mogli. Manca una buona mezz'ora alla partenza. Mi accorgo di avere dimenticato a casa gli occhiali e, per questo, salta il caffè che avremmo dovuto prendere assieme.

In questi casi si dice che la giornata inizia "bene"! Ci salutiamo con le donne, nell'ipotesi che non facessero in tempo a farmi avere i miei occhiali, ma ci imbarchiamo per ultimi, nell'attesa di vederle ricomparire. Solo dopo che mi vengono a consegnare gli occhiali, guardando attraverso l'oblò, intravediamo due figure di donne che salutano sventolando le braccia. Ricambiamo amorevolmente i loro saluti.

Voliamo, lasciandoci dietro la plastica luccicante delle serre di Birgi. A destra, abbiamo Favignana e le isole vicine, a sinistra, Erice, a strapiombo sul mare di Trapani.

La primavera anche qui, in alto nel cielo, spande la sua luce e la dilata dappertutto, sui cirri sparsi, sull'oblò che abbaglia. Nella luce smorzata e distesa di un giorno a finire, su questo cielo, non molto lontano, si consumò una tragedia che il mare raccolse. Nonostante il relitto parli chiaro, la verità stenta a venire a galla. E i morti innocenti ancora fissano sgomenti, i parenti gridano la loro rabbia, i responsabili tacciono e si nascondono nella meschinità del

loro essere. L'Uomo, mi viene da dire!

A Roma ci attende una giornata piena fino a stancarci. Incontro (come sempre, appuntamento sotto la finestra del Duce a piazza Venezia) Donato Accodo, l'editore della E.I.L.E.S. Parliamo di pubblicazioni, di lavori in fase di attuazione, del mio *Pirandello* e *Ionesco*, di cui apprendo che ha venduto molte copie all'estero e che, seppure a rilento, va bene ed è richiesto da più parti. Parliamo anche di questo viaggio in Spagna, degli amici che ci aspettano e della possibilità di allacciare rapporti di scambio che vedrebbero un po' tutti coinvolti. Fa piacere rivedere persone che hanno gli stessi interessi, confrontarci e chiarirci le idee. Idee che non mancano a nessuno, specie se si possono concretare.

Sorseggiamo il nostro caffè, seduti nella terrazza di un bar che guarda il Milite Ignoto. Maree di gente passano incessantemente dinanzi ai nostri occhi; gente dall'aria incerta e disarmata, gente stupita che guarda e si sofferma, giovani amanti che si tengono per mano, uomini e donne soli con se stessi, che vanno dove un affetto li chiama o il dolore preme, politici e portaborse, tutti spinti dalla vita che non s'arresta. Vanno...

La vita è in tutto questo andare, in questo essere altri, nel proliferare senza sosta, nella forza che è in noi e che ci spinge ad agire. Il contrario è la morte, l'apatica, indifferente morte.

Eppure, chi non è abituato ad essere nel vortice continuo dell'umano fluire delle grandi città non può non stancarsi ed invocare la calma. Per questo, quando ci siamo congedati da Donato, abbiamo preferito percorrere luoghi meno noti e viuzze a zig-zag che dal fiume vanno verso il centro, avvolti nel silenzio della solitudine e dell'abbandono. A ben pensarci, però, quelle strade e quei luoghi deserti chissà di quali

segreti sono depositari e quante trame han visto ordire!

Tonino ed io andiamo a zonzo, anonimi tra gente anonima, visitando luoghi e osservando uomini che di Roma sono teatro e personaggi. L'Uomo, grandezza e miseria, diceva Pascal! E i luoghi che andiamo visitando sono grandezza dell'uomo che fu e miseria passata e presente di chi ha condizionato e condiziona, a scapito di quanti non hanno mai avuto la possibilità di gestire in proprio e in meglio la vita.

Pranziamo nelle vicinanze di piazza Argentina. Seduti, ci accorgiamo di essere stanchi. Abbiamo camminato abbastanza per meritarcì un bicchiere di birra e il piatto del giorno che una giovane polacca viene a servirei. Riferisce di essere arrivata da poco a Roma, spinta dal bisogno di aiutare i suoi, malati con una nidiata di bambini da allevare. I capelli d'oro le incorniciano il volto di una bellezza indicibile, anche se gli occhi azzurro-chiari gli infondono una posatezza che la rende più grande dei suoi vent'anni. È una bellezza rara provata, più che dal tempo, dalle privazioni. Il dolore lascia solchi profondi.

Uscendo dal locale, facciamo un gesto di saluto, non diciamo niente. Solo quando ci allontaniamo, guardandoci, quasi a conferma, diciamo che la giovane polacca è di rara bellezza.

All'aeroporto arriviamo in ritardo. Ci dicono che abbiamo pochi minuti e, anche se hanno già comunicato il nostro arrivo, non possono garantirci l'imbarco. Dobbiamo affrettarci. Corriamo a più non posso, sudati e col fiatone da cani accaldati.

Responsabile di questo inconveniente il poeta. Ricordava l'imbarco alle 19.00 anziché alle 18.00 ed io, cedendogli i biglietti, mi ero affidato a lui!

Ora, seduti sull'aereo che ci porterà a Mallorca, ci

asciughiamo i sudori e ridiamo del paventato pericolo di non dovercela fare. Ci viene in mente la corsa delle donne nella mattinata e ridiamo per avercela fatta in entrambi i casi.

C'è ancora luce. Voliamo su un cielo limpidissimo; sotto di noi, un mare d'argento che sembra stagnato. Tra poco saremo con gli amici che ci aspettano, isolani tra isolani, in un'isola molto vicina e simile alla nostra. Brinderemo nel nome dell'amicizia e della collaborazione.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno X, n.1, 1998, pagg. 33-35.

M. Caruso, Il ladro di sogni, Roma, E.I.L.E.S., Pagg. 126.

Con *Il ladro di sogni* Mario Caruso chiude la trilogia dei suoi romanzi. Se con *Il balcone del professore Agostino Vicoplato* certi luoghi comuni sono condizionanti della vita umana, se ne *L'ascensore di Cartesio* il dubbio vitalizza la nostra esistenza, ne *Il ladro di sogni* la speranza emergente del bene comune spinge l'uomo, nonostante le difficoltà, ad operare e ad imporsi.

Tutte e tre i romanzi, da angolazioni diverse, prendono spunto dal vissuto quotidiano. Ma se nei primi l'interesse di Mario Caruso è rivolto a Singoli individui che vivono determinate situazioni, a prescindere dalla loro volontà, ne *Il ladro di sogni* il condizionamento è più evidente che mai. L'uomo non solo è manipolato da forze occulte che agiscono per imporre i loschi interessi di un gruppo sparuto di persone, ma

addirittura è condizionato in ciò che gli appartiene e di cui non può fare a meno: la volontà di darsi ai sogni o, meglio, di sognare come liberazione di sé, degli altri, del mondo che lo circonda, per realizzare, a volte, l'irrealizzabile, che è proprio della speranza. È quanto di più brutto ci possa essere, è come tagliare le ali ad una farfalla.

Tutto ciò in un'aureola di fantapolitica, perché, a mio avviso, c'è l'amara realtà che cade sotto i nostri occhi, ma che abbiamo difficoltà a riconoscere come tale. I fatti di cronaca recente o lontana di scorie tossiche o di pseudo ricerche umanitarie ce ne danno prova.

Fantapolitica, allora. E noi ce lo augureremmo, se effettivamente fosse così. Ne *Il ladro di sogni* c'è il bisogno di voler pensare in positivo, di volere costruire, come fa uno dei protagonisti del romanzo, rivelando agli altri i retroscena più mortificanti e deleteri.

È l'affiorare di un ottimismo che ci vuole vigili e consapevoli di quanto accade per controbattere i colpi mancini che giungono inaspettatamente da ogni parte, causando all'uomo e all'ambiente danni irreparabili.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno IX, n.1, 1997, pagg. 43-44.

“Le Roi se meurt” di Ionesco

«Un jour j'ai demandé à ma mère: “Nous allons tous mourir? Dis-moi la vérité”. Elle m'a dit: “Oui”. Je devais avoir

quatre ans, cinq ans, j'étais assis par terre, elle était debout devant moi. Je la vois encore. Elle tenait ses mains derrière son dos. Elle était appuyée contre le mur. Quand elle m'a vu sangloter – parce que tout d'un coup je me suis mis à pleurer – elle m'a regardé, désarmée, impuissante. J'ai eu très peur» (1).

Ionesco ha sempre tenuto in grande considerazione, fin dalle sue prime *pièces*, il tema della morte; anzi, esso ha costituito un elemento essenziale del suo discorso. Già ne *La Cantatrice chauve*, in mezzo a tanto conformismo piccolo-borghese, la notizia della morte di Bobby Watson vuole ricordare un ben altro conformismo: quello della morte livellatrice di tutto e di tutti, mentre ne *La Leçon* la morte è una conseguenza dei soprusi e delle violenze. Così, ne *Les Chaises* i due vecchi si uccidono per colmare il vuoto prodotto loro dalla solitudine e, per questo, raggiungere gli altri «invisibili». Jean di *La Soif et la faim*, con la morte tende verso una vita migliore. Da ciò si spiega il suo continuo sognare in cerca di un paradiso dove finalmente sia superata la morte. Ancora, troviamo una continua contrapposizione di vita e di morte in *L'avenir est dans les oeufs* ou *Il faut de tout pour faire un monde*. Più propriamente, Bérenger di *Tueur sans gages* si renderà conto che la morte incombe su ciascuno di noi, e un altro protagonista, Edouard, ricorderà la «verità elementare» che «noi dobbiamo tutti morire». In un'altra *pièce* del 1963, *Le piéton de l'air*, amore e morte sono ancora i temi contrastanti. Il sentimento dell'amore è ostacolato dalla consapevolezza che la morte annulla e cancella ogni cosa (2).

Le Roi se meurt è l'opera in cui Ionesco sviluppa più che in ogni altra sua *pièce* il tema della morte e, di conseguenza, l'impotenza dell'uomo dinanzi a questa realtà che spesso viene sottovalutata e, addirittura, dimenticata.

Questo re che muore è l'uomo resosi finalmente consapevole del proprio destino. Ma all'inizio insiste a non dare peso a tutto ciò, e solo quando comincia a impossessarsi di lui il senso

della morte, e l'idea che tutto è effimero e passeggero, allora capirà che è inutile ribellarsi e che la morte, quando viene, non chiederà mai il permesso.

«MARGHERITE – Ce n'est pas la peine. Elle est irréversible»(3).

L'uomo che fino ad allora non aveva mostrato alcuna incertezza, adesso, tutto d'un tratto, vede crollare dinanzi a sé il mondo di cartapesta che s'era costruito, e vuole crearsi un varco per uscire da quella morsa che è l'idea ossessionante della morte, vicolo cieco faticoso per chi si accinge ad imboccarlo. Alcuni uomini, magari, si arrenderanno sfiduciati a questa triste realtà, altri si rivolgeranno a Dio come ultima salvezza, altri ancora tenteranno di dare, a riprese, una ben più salutare soluzione ai loro problemi. Di questi ultimi è Eugenio Ionesco che con coraggio spinge in avanti la sua ricerca, tenendo presenti la condizione umana e la futilità del nostro destino.

Eugenio Ionesco, a partire dalle ultime *pièces* (*Tueur sans gages*, *Rhinocéros*), abbandona il teatro di scavo che poneva la sua riuscita esclusivamente nelle risorse del linguaggio, e si dà ad un teatro a messaggio, rivolto prima di tutto a se stesso e, di riflesso, agli altri in quanto suoi simili. *Le Roi se meurt* è l'amara constatazione della morte dell'uomo, di ogni uomo che erroneamente ha posto la sua speranza nella vita.

«MARGHERITE – C'est du temps perdu. Espérer, espérer! (*Elle hausse les épaules*). Ils n'ont que ça à la bouche et la larme à l'oeil. Quelles moeurs» (4).

Ma è anche un inno alla vita, quella degna di essere vissuta nella piena consapevolezza delle nostre capacità, in vista di un bene che vada al di là della stessa morte. Perché, allora, Ionesco, ha scritto questa *pièce*?

Sentiamolo:

«Je suis parti d'une angoisse... Cette angoisse était très simple, très claire. Elle a été ressentie d'une façon moins irrationnelle, moins viscérale, c'est-à-dire plus logique, plus à la surface de la conscience [... I Je venais d'être malade et j'avais eu très peur» (5).

Ionesco esprime il timore e lo stato d'animo di chi sta male e si trova fra la vita e la morte. Il tempo che passa, inawertito e impassibile, acuisce ancor più il disagio e travolge a poco a poco ogni speranza e ogni desiderio. È allora che l'uomo riconosce i suoi limiti e cade nell'angoscia. A ragione, G. Dumar dice: -C'est cette angoisse fondamentale, existentielle, qui fait tout les sujet du "*Roi se meurt*". Jamais Ionesco n'est allé si loin dans la description de l'être – par – la – mort, tel qu'il haute la philosophie pessimiste de Schopenhauer à Sartre» (6). Ed è questa, in effetti, la constatazione che un lettore attento farebbe, se tenesse in considerazione soltanto "*Le Roi se meurt*": una conclusione sconsolante e logica che è di chi arbitrariamente fa scadere tutto l'essere dell'uomo nell'"essere – per – il – mondo" che è "essere – per – la – morte". Non così è per Ionesco che – come abbiamo detto – non solo non ha cessato mai di ricercare Dio, ma fa pensare nei suoi ultimi scritti (*La quiete intermittente*, *Maxmilian Kolbe*) ad una concezione più rasserenante della vita.

Il protagonista di *Le roi se meurt* è un esemplare dell'uomo contemporaneo. Se nel passato poteva contare su certi valori che serenamente gli facevano accettare persino la morte, ora l'uomo da un canto sa che non può contrastarla, dall'altro non vorrebbe staccarsi dal mondo perché in esso ha riposto ogni bene. Perciò si divincola e piange come un fanciullo che non vuole staccarsi dalla madre.

«LE ROI – Un enfant ! Un enfant ! Alors, je recommence ! Je

veux

recommencer. (*A Marie.*) Je veux être un bébé, tu seras ma mère. Alors,

on ne viendra pas me chercher. Je ne sais pas lire, je ne sais pas écrire, je

ne sais pas compter. Qu'on me mène à l'école avec des petits camarades.

Combien font deux et deux? (7).

La consapevolezza della morte fa scoprire la vera essenza della vita. La scopre, avanti negli anni, Bérenger I, ma può capitare a qualsiasi uomo che arriva alla vecchiaia senza essersi ancora rassegnato all'idea della morte. Bérenger si paragonerà ad uno scolaro che ha dimenticato di fare i compiti. E solo prossimo alla morte è portato a meditare sulla sua condizione e a ricercare il bene che gli dia la pace sperata anche dopo la morte. Il "malessere spirituale" di Bérenger è quello stesso di Ionesco che col passare degli anni accentuerà ancora di più il bisogno di una certezza propria di chi non ha paura di niente, nemmeno della morte.

A) La struttura di *Le roi se meurt* – A ben guardare, la *pièce* è tutto un insieme lineare che si svolge dinanzi allo spettatore senza divisione alcuna in atti e in scene. Per di più, il tempo e il luogo sono imprecisati. Si tratta di un regno di cui non sappiamo niente o, meglio, sappiamo solo che è in decadenza e al suo re, Bérenger I, è stata decretata la morte.

Così come stanno le cose, sembrerebbe a prima vista un teatro senza teatro, dove tutto è previsto, persino la morte che avverrà a fine spettacolo.

«MARGHERITE – Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle» (8).

Il tempo della morte coincide con la durata dello spettacolo, e questo agli occhi dello spettatore sa di una "cerimonia"

(9), che consiste nel denudamento fisico e spirituale di Bérenger, dalla sua entrata in palcoscenico fino alla calata del sipario. Una cerimonia ben preparata e anticipata dai segni del degrado: polvere e mozziconi di sigarette dappertutto, mancanza di generi di prima necessità (la mucca non dà più latte), non funzionano i termosifoni, le pareti sono crepate, e il sole non vuole più scaldare.

Tutti i personaggi sono al corrente di ciò che sta avvenendo, solo il Re ha tutta l'aria di non voler capire, e insiste. Più tardi si renderà conto che deve rassegnarsi, perché la morte è «irreversibile» e non guarda in faccia a nessuno. A guisa di un condannato, la cui esecuzione è stata già annunciata, entra in scena a piedi nudi.

«MARGHERITE – Qu' il attrape froid ou non, cela n'a pas

d'importance. C'est tout simplement une mauvaise habitude» (10).

Per un verso, Bérenger non vuole accettare la realtà delle cose, e si ribella, dando ordini ora al Medico ora alla Guardia, per un altro, vero che è sostenuto nella sua intransigenza dalla Regina Maria, ma è anche vero che fa difficoltà a seguire nel suo parlare Margherita, perché sa che dice una verità che vorrebbe taciuta. Bérenger non ha il coraggio di riconoscere la sua condizione perché la vanità glielo impedisce. Ma la morte non sta al gioco e al pettegolezzo, e la Regina Margherita rompe ogni indugio: «Jus vas mourir dans une heure vingt -cinq minutes» (11).

La “cerimonia” è nel pieno del suo svolgimento. Bérenger, impotente, vorrebbe reagire, ma la sua detronizzazione è già in atto. Egli urla e chiede aiuto: nessuno lo soccorre. Solo in lontananza sente eco delle sue grida, il vuoto della solitudine lo circonda. Vorrebbe ancora tempo, come se quello vissuto non gli fosse bastato.

«LE ROI – Je suis comme un écolier qui se présente à l'examen

sans avoir fait ses devoirs. Sans avoir préparé sa leçon ... » (12).

Finalmente, dopo tanto dibattersi, riconosce che nessuna medicina può lenirgli il dolore. E niente più gli dice la Regina Maria. Nonostante tutto, si rifiuta ancora, ha dei ripensamenti, poi comincia a rassegnarsi. Allora, metterà da parte il suo egoismo, e guarderà agli altri: s'interesserà, cosa che non aveva fatto mai, di Giulietta, e scoprirà gli affetti più nobili.

Luci ed ombre si addensano nella mente di Bérenger I: il ricordo dei giorni belli, quelli dell'amore e del potere, l'ossessionante presenza della morte che annulla e accomuna a tutti i morti nel tempo. E, ancora, il ricordo di un gatto tutto rosso che gli fa dimenticare la solennità del momento. Per gli altri, oramai, Bérenger è morto e, pertanto, parlano di lui al passato, mentre il cuore lo tiene ancora legato a questa terra, quasi a non volersene staccare.

«LE MÉDECIN – En effet. Un coeur fou. Vous entendez?
(*On entend les battements affolés du coeur du Roi*). ça part, ça va très vite, ça ralentit, ça part de nouveau à toute allure» (13).

Ma Bérenger non riconosce nessuno, è come se fosse fuori di sé, vorrebbe accanto tutti gli altri che intanto ad uno ad uno escono di scena. Gli rimarrà vicino Margherita che lo guiderà là *dove* «il cuore non ha più bisogno di battere».

L'uomo, il re che muore, è qui, con tutta la sua misera umanità, in questo graduale spogliarsi che lo stesso Ionesco così riassume: «Peur, désir de survivre, tristesse, nostalgie, souvenirs, et puis résignation» (14). Strutturalmente lo svolgersi dell'azione è lineare, ma Bérenger è colto da un rivolgimento interiore così repentino, anche se segue diverse fasi prima di arrivare al culmine, che lascia disorientati.

Questa di *Le roi se meurt* è una drammaticità che non è affidata – come nelle tragedie tradizionali all’evolversi delle azioni, secondo cui lo spettatore o il lettore poteva prefigurarsi un finale più o meno imminente o, per lo meno, quello che sarebbe potuto verificarsi. Qui non c’è niente da prevedere, perché – come dice il titolo – tutto è previsto: Bérenger ci vuole poco e muore. la drammaticità è affidata al linguaggio, alle botte e risposte dei personaggi che in un modo o in un altro concorrono tutti al denudamento del Re (15).

E, poi, negli alti e bassi di questo Re, ora tormentato ma risoluto, ora più disponibile e non per questo meno accanito di prima a non voler cedere il trono.

«LE MÉDECIN, *regardant sa montre* – Il se met en retard . . .
Il retoume.

MARGHERITE – Ce n’est rien. Ne vous inquiétez pas, monsieur le

Docteur, monsieur le Bourreau. Ces retours, ces tours et ces détours... c’était prévu, c’est dans le programme. [...]

LE ROI – Je pourrais décider de ne pas mourir » (16).

Sono gli alti e bassi di una coscienza sconvolta, di stati d’animo che non hanno ancora trovato un equilibrio interiore capace di dargli quella serenità propria di chi è consapevole di ciò che lo attende. E questo modo di procedere fatto di rallentamenti e di accelerazioni – dicevo sopra – affida ogni teatralità al linguaggio che utilizza tutte le sue risorse possibili (17).

Bérenger vive un momento particolarmente patetico della sua vita; Ionesco lo sa bene, e per questo ora ricorre all’ironia, ora ai livelli alti della poesia, ora al comico, con una forte carica di umorismo, anche se si tratta di una comicità disarmata, perché è nella stessa natura dell’uomo. Questi registri fanno comodo a Ionesco per un doppio motivo: per un verso gli consentono di verificare e mettere in atto la sua

drammaturgia, per un altro gli permettono di esprimere tutto ciò che si porta dentro e di calarsi nell'uomo. Dice a proposito: «Je déshabille l'homme de l'inhumanité de sa classe, de sa race, de sa condition bourgeoise ou autre [...] Je suis *tous les autres* dans ce qu'ils ont d'humain» (18). Per Ionesco, fare teatro non è stendere al sole i panni degli altri, innanzitutto è stendere quelli suoi che, poi, coincidono con quelli degli altri. Bérenger è Ionesco, è l'uomo in genere che prima o dopo si viene a trovare dinanzi all'ineluttabilità della morte.

Uno dei tanti pregi del teatro dell'assurdo è quello di avere riscoperto il tema della morte che ora sta divenendo di moda un po' in tutte le letterature. Basti pensare, in Italia, a Leonardo Sciascia (*Il Cavaliere e la morte*) o a Nello Saito (*Com'è bello morire*). Ma, mentre Beckett, ossessionato com'è dall'idea della morte, si limita ad affermare solo il non-essere (19), Ionesco va sino in fondo nella sua ricerca,

MARGHERITA – Non è niente. Non vi inquietate, signor dottore, signor Carnefice. Questi ritorni, questi giri e rigiri ... Era previsto, è nel programma.

IL RE – Potrei decidere di non morire».

arrivando, a dire che la vita è bella e vale veramente la pena di viverla, da uomini, si capisce, dando importanza a tutto ciò che ci circonda. Vivendo la vita a misura d'uomo, il mondo apparirà ancora più bello, e la morte non farà più paura.

B) I personaggi – Il teatro moderno si serve di pochi personaggi. E, ancora, più che dei veri e propri personaggi, utilizza dei tipi capaci di rappresentare l'uomo nel suo universale piuttosto che nel suo particolare.

Ionesco, dovendosi interessare di un re e di un regno in rovina, limita i personaggi a sei: il Re Bérenger I, la Regina Margherita, la Regina Maria, il Medico, Giulietta (la donna delle pulizie e infermiera) la Guardia. Nell'economia di Le

roi se meurt (il tutto si svolge, su una scena che rimane invariata per tutta la durata dello spettacolo), i personaggi menzionati costituiscono la corte, ma anche – come è stato già detto da altri (20) – la vita privata e pubblica di Bérenger, di questo Re che è l'uomo qualunque,

mentre gli altri protagonisti sono gli uomini in generale che esplicano le diverse attività della vita sociale.

Bérenger è un uomo dei nostri giorni che, preso dalla materialità della vita, ha dimenticato che col passare del tempo passiamo anche noi e moriamo. E, nonostante gli venga ricordato, fa finta che tutto sia nella normalità, come se niente fosse («Bonjour, Marie, Bonjour, Margherite. Toujours là? Je veux dire, tu es déjà là! Comment ça va? Moi, ça ne va pas! Je ne sais pas très bien ce que j'ai, mes membres sont un peu engourdis, j'ai eu du mal à me lever, j'ai mal aux pieds! Je vais changer de pantoufles. J'ai peut – être grandi! J'ai mal dormi ...» (21). Mentre, imperterrito, il tempo opera sulle cose e sulle persone. Bérenger è l'uomo del nostro tempo che si vede crollare il mondo addosso perché non vuole riconoscere i suoi limiti e insiste a riporre su di sé ogni speranza. L'edonismo crea un grande vuoto che solo in *extremis* viene avvertito: allora l'uomo scopre di essere miserevole, e grida, invoca aiuto, palesa a tutti la sua angoscia. Per questo, *Le Roi se meurt* (22) è un'opera umanissima, degna di grande rispetto. Come vada la cosa, – è inutile dirlo – Bérenger rimane morbosamente attaccato a questa esistenza terrena, e lui, egocentrico ed egoista, ha sciolto un bell'inno alla vita.

Margherita e il Medico rappresentano quei tipi che dinanzi alla realtà non solo non la nascondono, ma fanno di tutto perché venga dagli altri riconosciuta e accettata. Essi sono quelli che obiettivamente avvertono per primi le reali condizioni di salute del Re e le accettano senza alcuna tergiversazione, assumendosi l'incarico di guidare fino alle soglie della morte Bérenger.

Margherita è dotata di una forte carica di intuito ed è psicologicamente ferrata: rappresenta la ragione e, perciò, rimane inflessibile dinanzi alle incertezze e alle debolezze sentimentali della Regina Maria. Anzi è risoluta, e vuole che gli altri non la disturbino nella sua azione di persuasione.

«MARGHERITE – Rire ou pleurer: c'est tout ce qu'elle sait faire. (A JULIETTE) Qu'elle vienne tout de suite. Allez me la chercher» (23).

È la *prima sposa del re Bérenger I*, ci sottolinea Ionesco: e, in effetti, è un personaggio intransigente che ubbidisce alle leggi eterne, giustizia che niente affida al caso, incorruttibile e leale con se stessa e con gli altri. Essa, che potrebbe apparire come una fredda annunciatrice della morte, incarna l'amore spirituale ed è colei che apre alla vita Bérenger, impersonando la voce della coscienza che busca con insistenza, quella voce che spesso è lasciata inascoltata, presi come si è dalle lordure e dalle miserie umane.

Maria, al contrario, rappresenta l'amore carnale e l'attaccamento alla vita, perciò, non vuole accettare l'idea che il Re deve morire, e farebbe di tutto se lo potesse. Sicché Margherita la mette a tacere e se ne serve per raggiungere il suo scopo.

«MARIE – Pardonne – moi, Majesté, ce ne pas ma faute»(24).

In fondo, Maria è *l'alter ego* di Bérenger; ama pienamente questa esistenza e la vorrebbe vivere intensamente, ma l'amore carnale è effimero e non regge al denudamento del Re. «Ce ne fut qu'une courte promenade dans une allée fleurie, une promesse non tenue, un sourire qui s'est refermé» (25).

Ciò la rende patetica, e la sua bellezza Ci dice ben poco, non essendo ravvivata da nobili sentimenti. per questo c'è in lei un'intima sofferenza, una commozione rappresa che diviene anch'essa un inno alla vita.

Il Medico, che è anche *chirurgo, boia, batteriologo e*

astrologo, è un personaggio che, per le sue attività, occupa un posto di rilievo nella vita privata del Re. È il sapiente della corte e, come tutti i maghi e gli astrologi dei tempi passati, è tenuto in grande considerazione nella corte. Egli legge nel gran libro della natura, ma la scienza lo rende freddo e calcolatore, sicché laddove Margherita agisce per convinzione e secondo ragione, egli opera con distacco professionale, insensibile ai sentimenti e alla morte, visto che per il momento non è lui l'interessato. Perciò, è un personaggio ridicolo, caricaturale e rispecchia quanti goffamenti, e per tornaconto, si appoggiano al potere emergente. Sarà Margherita a spingerlo perchè segna una linea di condotta adeguata al caso. Ionesco lo tratta male. In effetti, è uno di quelli che viene considerato esclusivamente per la carica che occupa, ma non sarà mai stimato. Nemmeno dagli umili che rimangono indifferenti dinanzi a lui.

Giulietta, "*donna di servizio e infermiera*", è una di questi. Affabile e servizievole fin dalla sua entrata in scena, tale rimane sino all'ultimo dinanzi al Re. Come tutte le persone semplici, non si renderà bene conto di ciò che sta avvenendo, e agirà e parlerà sempre in funzione degli altri, anche se con umiltà rinfaccia gli abusi e i soprusi, e rivendica giustizia. Non si ribella, anzi segue con palese commozione lo sfogliamento di Bérenger.

«JULIETTE – Nous sommes là. près de vous, nous resterons là»
(26).

Ma non così è la Guardia, portavoce della corte, grossolana e superficiale. È semplicemente un ripetitore degli ordini altrui e non palesa un minimo di umanità. Come il Medico, viene trattata in malo modo dall'autore; impersona l'ufficialità fredda e ridicola, certi organi di informazione che dicono e si contraddicono, secondo l'aria che tira. E come alcuni cronisti, il cui compito finisce col vendere fumo, la Guardia è la cassa di risonanza della corte e fa da tramite fra questa e il popolo, risultando veramente banale.

Questi i personaggi. Se consideriamo che rappresentano un regno, diciamo che sono pochi. Vero che si chiamano in causa ministri, ingegneri, l'armata, il popolo, a cui si rivolgerà sempre la Guardia. «*spécialistes du gouvernement*», bambini, ma è anche vero che nessuno di questi entrerà mai in scena. A Ionesco, e in generale ai drammaturghi moderni non interessano i fatti di questi o di quell'altro, non ha più alcuna importanza il particolare. a cui si ispirava il teatro tradizionale, dove la scena si riempiva di personaggi piccoli e grandi e si dava l'impressione di un gran movimento(27). Adesso, quello che conta è rappresentare l'universale, come il tema della morte; che poi si tratti di Bérenger o di un altro, non cambia nulla (28).

I personaggi, una volta che Bérenger è entrato nell'ordine di idee inculcategli da Margherita e il Medico. scompariranno ad uno ad uno. È il dominio della morte che stavolta ha reciso il filo della vita del Re: gli altri potranno continuare pure i propri lavori, con la consapevolezza, però, che la presa di coscienza di Bérenger abbia lasciato in tutti un solco profondo.

Salvatore Vecchio

1) C. Bonnefoy, *Entratiens avec Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, pag. 12: «Domandai un giorno a mia madre: "Moriremo tutti? Dimmi la verità". Mi rispose: "sì". Dovevo avere quattro, cinque anni, ero seduto a terra, lei era in piedi, davanti a me. La vedo ancora. Teneva le mani dietro la schiena ed era appoggiata al muro. Vedendomi singhiozzare – perché d'un tratto mi misi a piangere – perplessa, mi guardò, senza poter fare altro. Ebbi molta paura».

2) Ionesco precisa: «*Tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi materialiser des angoisses, des présences intérieures*» (E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pag. 63).

3) E. Ionesco, *Le Roi se meurt* (a cura di C. Audry), Paris, N.C.L., 1968, pag. 32: «MARGHERITA – È inutile darsi da fare,

essa, [la morte] è irreversibile».

4) *Ivi*, pag. 34: «MARGHERITA – È tempo perduto. Sperare, sperare! (*Alza le spalle*). Non hanno che questo in bocca e la lacrima all'occhio, che abitudine!».

5) C. Bonnefoy, *op. cit.*, pag. 90: «Sono partito da un'angoscia. Quest'angoscia era molto semplice e chiara. Essa era scaturita da qualcosa di meno irrazionale, di meno viscerale, cioè, di più logico, qualcosa più alla superficie della coscienza [...] Ero stato ammalato ed avevo avuto molta paura».

6) G. Dumar, *Frère, il faut mourir – Le Roi se meurt* – Odéon, in "Le Nouvel Observateur", 6 Dic. 1976, pag. 103: «È quest'angoscia fondamentale, esistenziale, che fa da soggetto al "Le roi se meurt". Mai come adesso Ionesco è andato così lontano nella descrizione dell'essere – per – la morte, come la descrive la filosofia pessimista, da Schopenhauer a Sartre».

7) E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, ed. cit. pag.: 96 «IL RE – Un fanciullo! Un fanciullo! Allora ricomincio. Voglio ricominciare. (*A Maria*) Voglio essere un bebè tu sarai mia madre. Allora, non verranno mica a prendermi. Non so leggere. non so scrivere, non so contare. Mi si porti a scuola tra compagni. Quanto fanno due e due?»

8) *Ivi*, pag. 58: «Morirai tra un'ora e mezza, morirai alla fine dello spettacolo».

9) Non a caso, inizialmente, *Le Roi se meurt* era stato intitolato: «*La Cérémonie*».

10) *Ivi*, pag. 50: «Che prenda freddo o no, non ha importanza. È semplicemente una cattiva abitudine».

11) *Ivi*, pag. 74: «Morirai tra un'ora e venticinque minuti».

12) *Ivi*, pag. 81: «IL RE – Sono come uno scolaro che si presenta all'esame senza aver fatto i compiti. Senza aver preparato la lezione "...».

13) *Ivi*, pag. 146: «IL MEDICO – Infatti. Un cuore folle. Sentite? (*Si sentono i battiti impazziti del cuore del Re*). Parte, va molto forte, rallenta, va di nuovo a tutta velocità».

14) "Le Monde", 19 dic. 1962, pag. 14. Proprio qualche giorno dopo la prima rappresentazione al Théâtre de l'Alliance française di Parigi 15 dic. 1962, conversando con Claude

Sarraute.

15) Cfr. M. Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, éd. Buchet – Chastel, 1963. Vedi anche AA.VV., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, éd. Garnier, 1973, pagg. 149-153.

16) E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, ed. cit., pag. 133: «IL MEDICO, *guardando il suo orologio*. Sta tardando . . . Ritorna.

17) B. Gros, *Le Roi se meurt – Ionesco*, Paris, Hatier, 1976, pagg. 60-62.

18) E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, pagg. 26-27: «Io spoglio l'uomo dell'inumanità della sua classe, della sua razza, della sua condizione borghese o d'altro (...) lo sono *tutti gli altri* in ciò che hanno d'umano».

19) S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, pag. 109: «Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée. (*Un temps.*) ça va tout seul. (*Un temps.*) Quand je tomberai je pleurerai de bonheur».

20) Cfr. C. Audry nella *Notice* premessa a *Le roi se meurt* (testo che abbiamo utilizzato per le citazioni). pagg. 23-25. Vedi anche B. Gros, cit.

21) Ivi, pag. 50-51: «Buongiorno, Maria, Buongiorno, Margherita. Ancora qui? Voglio dire, tu sei già qui! Come va? Io, niente affatto! Non so perfettamente bene cosa ho, i miei arti sono un po' intorpiditi, faccio fatica ad alzarmi, ho male ai piedi! Vado a cambiare le pantofole. Può darsi che sia cresciuto! Ho dormito male ...».

22) J. J. Goutier in un articolo sul "Figaro" del 16 ottobre 1955 aveva definito Ionesco 'un burbone, un mistificatore, pertanto un fumista., ma poco dopo la replica di *Le roi se meurt* del 1966, così scrisse sempre sul "Figaro" del 7 dicembre 1966: «Sì, lo dico e lo ripeto, *Le Roi se meurt* è un dramma umano, denso, composito, scritto, di una grande poesia; è un'opera straziante. E anche buffa. È una tragicommedia scespiriana».

23) E. Ionesco, *Le Roi se meurt*. op. cit., pag. 33: «MARGHERITA – Ridere o piangere: è tutto ciò che [Maria] sa fare. (*A Giulietta.*) Che venga subito. Andatemela a chiamare».

24) Ivi, pag. 73: «Perdonami, Maestà, non è colpa mia».

25) Ivi, pag. 91: «Non fu che una breve passeggiata in un

viale fiorito, una promessa non mantenuta, un sorriso che si è richiuso».

26) lvi, pag. 155: «Sono qui, vicino a voi, non vi abbandonerò».

27) S. Doubrovsky, *Le rire de Ionesco*, in "Nouvelle Revue Française", 10 febbraio 1960.

28) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit. pag. 305: «Aspetto che la bellezza venga un giorno ad illuminare, a rendere trasparenti i muri sordidi della mia prigionia quotidiana. Le mie catene sono la bruttura, la tristezza, la miseria, la vecchiaia e la morte. Quale rivolgimento potrebbe liberarmene?».

Da "Spiragli", anno III, n.3, 1991, pagg. 41-53.

Le Pagine ritrovate di Pirandello

Sono trascorsi ormai settantacinque anni dalla morte di Luigi Pirandello e sembrava ai compilatori dell'Opera omnia che tutto fosse stato già raccolto e pubblicato, e che tutto fosse stato detto sull'uomo e sull'autore; a sconfessare questa certezza è Piero Meli, ricercatore attento e scrupoloso che ha regalato ai lettori e agli studiosi un volume (P. Meli, Luigi Pirandello. Pagine ritrovate, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia ed., 2010) denso di notizie e di novità editoriali. Il merito di Piero Meli è grande e dobbiamo essergli grati, perché con la nuova pubblicazione offre «scritti sconosciuti o dimenticati », come scrive nella nota introduttiva, mettendo in luce ancora di più la figura e l'opera dell'Agrientino.

Il volume è bene strutturato e ricco – come dicevamo – di notizie e di novità che aprono il lettore alla conoscenza di

giornali, riviste e personaggi, ed offre un ampio spaccato del mondo letterario e culturale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Occorre leggerlo per rendercene conto e cogliere gli aspetti più salienti e nuovi; per questo, ci accingiamo a farlo con molta attenzione e tanta stima per lo studioso che, con questa sua fatica, dà a tutti l'opportunità di avvicinarsi meglio a Pirandello che non smette di far parlare di sé. Ed è a questo proposito che, dopo aver motivato il suo lavoro, Meli scrive:

«...non pare proprio che il caso Pirandello sia archiviato. Tutt'altro. C'è ancora molto da dire. E alcuni di questi scritti ne assicurano le premesse, aprendo altre questioni e ponendo interrogativi di natura metodologica, mai posti prima d'ora, sulla presunta lezione definitiva di alcune novelle pirandelliane ».

Ad apertura di libro, c'è una rivelatrice intervista-confessione rilasciata da Pirandello ad Eugenio Giovannetti che la pubblica nel 1928¹. Si precisa che ogni "pezzo" riportato è ampiamente introdotto e commentato dal ricercatore che chiarisce, confronta e annota aspetti che altrimenti al comune lettore potrebbero dire poco e invece aggiungono tessere molto importanti per la comprensione del mosaico Pirandello.

In quest'intervista Pirandello rivela il suo primo amore e parla di una fanciulla di nome Elvira non riportato dai suoi biografi. Ma è possibile? – si chiede Meli. – Si tratta di una bugia o di una verità detta «in un momento di sincerità»? Se lo chiede lo studioso, ce lo chiediamo anche noi. Eppure è Pirandello che lo dice, cosa che prima non aveva svelato a nessuno. Lo dice, magari, inventando, da artista qual era, o anche in vista della conclusione a cui voleva arrivare

Pirandello parla di nozze infantili di cui aveva già teorizzato Freud², ma egli si riferisce ad un uso riportato da Marco Polo, e che era presso i Tartari, di sposare i loro

fanciulli morti e, dopo aver ripreso il passo, alludendo e intravedendo in essi i crisantemi e i loro svariati colori, ne parla da poeta con voce sommessa ma chiara, come acqua di sorgiva.

«Hanno tutti un bel capo rotondo; taluni hanno riccioli tenerissimi, d'un color biondo croceo, altri fulvi e lievemente irsuti, altri candidissimi e morbidi come neve pur mò caduta. Ve n'ha una schiera che ha i capelli colore amaranto, indimenticabili: un'altra che ha sulle chiome lo splendore mesto dei giacinti. Tutti, del resto, nella loro smagliante bellezza, hanno un qualcosa di chiuso e di triste...»

Poi ricorda un sogno avuto da piccolo, ove amore e morte, impersonati da due crisantemi, vanno a braccetto, amandosi «sino a diventarne pazzi»:

«Ho sognato che due di questi fiori così composti nella loro malinconia, si amassero sino a diventare pazzi e ad accapigliarsi comicamente nella loro spasmodica passione. »

E conclude:

«Chi sa che il mio amore e la mia arte non sieno nati da quel primo sogno? Che tutta la mia arte non sia altro che un'orgia di crisantemi impazziti?3»

Effettivamente questa è una chiave di lettura della sua opera. Pirandello se lo chiede dubbioso, quasi nel timore di sbagliare, ma è nel vero, anche se nell'euforia della sua creatività si farà prendere la mano da un raziocinio che tende ad offuscare la sua parte migliore. C'è nei suoi scritti un tendere verso la vita e un accettarla che fanno a pugni con le contrarietà di ogni giorno, sicché la malinconia s'impadronisce di lui e sembra non lasciargli scampo. L'umorismo, a cui ricorre, è un modo come un altro per superare questo stato di cose e vivere anche nella consapevolezza della "pena di vivere così"⁴.

Continuiamo la nostra lettura. Troviamo una scena di Vestire gli ignudi che, ancora inedita, Pirandello mandò, dietro invito e per la rivista "Le opere e i giorni", all'amico Mario Maria Martini, a sua volta apparsa nel giugno del 1922, mentre l'intera commedia verrà pubblicata dai fratelli Bemporad nel 1923. Quest'anteprima di pubblicazione non era stata mai notata e, pur avendo la sua importanza, nessuno l'aveva mai citata.

La scena pubblicata sicuramente sarà di aiuto agli studiosi e ai filologi che vogliono rendersi meglio conto del modo di procedere di Pirandello per entrare nel vivo della sua arte. A un confronto sommario, nell'edizione fiorentina la scena subisce tante modifiche. Aggiunge o varia le didascalie, dà più cadenza al dialogo, ripete più volte certe parole, cambia anche la punteggiatura e ritocca qua e là il dialogo. Lo fa per rendere più esplicito il discorso, in funzione dialogica piuttosto che per ragioni stilistiche. Tutte queste sono modifiche non marginali, volte a dare maggiore resa e armonia al tutto per una buona riuscita della commedia. Scrive Meli:

«La scena [...] presenta moltissime varianti anche dal punto di vista scenico, espressivo (punti esclamativi, puntini di sospensione, ecc.), didascalie comprese. Interessante dunque il confronto tra la stesura iniziale e quella finale. C'è da considerare tuttavia in questi casi che ritocchi e modifiche molto spesso obbediscono più a ragioni di resa scenica, insomma teatrali, che non a quelle artistico-espressive».

Sono affermazioni che condividiamo, in quanto colgono nel segno il drammaturgo che, coniugando vitaarte, doveva certamente sacrificare qualcosa per aderire il più possibile alla realtà e lo faceva con molta convinzione e coerenza.

Apparentemente divertente, ma dal punto di vista umano molto misera e triste, è la vicenda dell'accusa di plagio che Adelaide Bernardini-Capuana rivolse a Pirandello. Si tratta di una pagina di cronaca che per le persone che coinvolse

acquistò importanza letteraria e risonanza nazionale, ed è strano che sia sfuggita ai biografi, sempre pronti a riportare persino le più insignificanti minuzie.

La vicenda prende lo spunto dalla prima rappresentazione di Vestire gli ignudi, avvenuta il 14 novembre del 1922 al Teatro Quirino di Roma per la Compagnia di Maria Melato. Una rappresentazione come tutte le altre, se non fosse stato per la Bernardini-Capuana che, in una lettera pubblicata sul "Giornale d'Italia" il 21 dello stesso mese, rivendicò al marito la paternità della trama! Pirandello non si scompose più di tanto e, in un'intervista fattagli da un giornalista di "Epoca" il 22 novembre, dirà che aveva utilizzato un fatto realmente accaduto a cui ogni artista può sempre accostarsi per farlo «una pura creazione della fantasia».

Pirandello si comportò da signore qual era, limitandosi a dire questo, e l'accusa ebbe la sua ricaduta sulla Bernardini, avendola messa in cattiva luce, visto che era stata proprio lei la protagonista di quel fatto di cronaca. In una lettera a Pietro Mastri del 15 febbraio 1903, così egli commentava la relazione tra Capuana e la Bernardini: «Ah, caro Pirro, che commediaccia buffa e atroce è questa vita nostra!5»

Non c'è alcuna malignità, ma l'amara constatazione che la vita riserva sempre brutti scherzi, buoni solo ad essere rappresentati e da cui è difficile spesso potere uscire.

Piero Meli documenta con una serie di scritti questa "Accusa di plagio". Poi aggiunge: «Probabilmente il gesto della vedova era carico di velati risentimenti contro Pirandello, col quale i rapporti non dovevano essere buoni». A ragione, perché a leggere gli scritti riportati ci si rende conto di certi risvolti impensati e impensabili per chi non è addentro a certe situazioni. Per questo, l'invito alla lettura è d'obbligo.

Interessanti sono le notizie fuori mano che il libro fornisce

e riguardano scrittori che qui rivivono e periodici introvabili, persino nelle biblioteche. È il caso di Giuseppe Federico-Pipitone (1860-1940), scrittore palermitano dai multiformi interessi, fondatore de "Il Momento" e, nel 1889, della "Rassegna Siciliana di Storia, Letteratura e Arte", in cui sono presenti due recensioni e un componimento poetico di Pirandello che, pur lavorando a Roma, non perse mai di vista la sua Isola e non interruppe i contatti con la sua gente. Questi contatti e le riviste servivano a Pirandello per anticipare ai lettori le sue opere e per pubblicizzarle, come risulta nei fascicoli di questa rivista e nelle altre citate.

Le recensioni riguardano un libro di Andrea Maurici, Note critiche, ed una raccolta di versi (Canti e prose ritmiche) di Eugenio Colosi. Entrambe le pubblicazioni danno a Pirandello lo spunto per affrontare temi letterari di attualità in quello scorcio di fine secolo. Lo annota bene Meli, quando scrive che il libro di Colosi «dà spunto, da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi dà pretesto per un'ironica e personalissima divagazione sulla prosa ritmica... Una ragione in più per ripubblicarla»⁶. Ne risulta un Pirandello molto informato che seguiva da vicino le novità librarie e la letteratura nei suoi sviluppi, non solo quella italiana ottocentesca e contemporanea, ma anche quella straniera, soprattutto tedesca.

Pirandello trova utili gli spunti offerti da Maurici con i suoi saggi e dimostra di conoscere le ricerche che allora stavano destando interesse e curiosità presso gli addetti ai lavori. Non a caso ricorda l'opera, allora molto letta, sui primi sviluppi della poesia siciliana di Adolfo Gaspari (La scuola poetica siciliana del secolo XIII del 1882) che coinvolse nel dibattito autorevoli studiosi siciliani, come Francesco Paolo Perez, Giovanni Di Giovanni e Salvo di Pietragarzili, con il risultato di aver dato un'impronta decisiva alla conoscenza e all'influenza di quella scuola sulla futura poesia italiana.

Ritornando alla recensione dedicata al libro di Colosi,

Pirandello non si sofferma tanto sul contenuto e su quella poesia (si limita a citare qualche titolo, ma non va oltre), piuttosto s'allinea con quanti sono contrari ad estendere alla prosa l'appellativo di poesia, anche se ritmata e condita qua e là di orpelli che le danno sembianze poetiche. Egli guarda al passato con l'occhio del moderno e lo accetta, ricordando i classici (specialmente Leopardi e Baudelaire) che in questo furono maestri, non condivide l'opinione di Walt Whitman e rifiuta ogni forma di raffazzonamento e di improvvisazione.

Il componimento riportato nella "Rassegna" è "La pioggia benefica", di cui Piero Meli pubblica anche la versione che si legge in Mal giocondo (Palermo, 1889) che presenta differenze, a partire dall'inizio, e un cambiamento di gusto da parte del poeta. Stupisce, perciò, il fatto che questa redazione non sia stata riportata nel volume di Lo Vecchio-Musti, Saggi, poesie e scritti vari (1993). È da pensare che il componimento non sia stato letto, e questo spiega la ragione per cui è stato solo citato. Se così è, non è certo una bella cosa, perché le varianti dicono molto. Senza volerci dilungare, esse registrano molti ritocchi grafici che rompono col vecchio modo di scrivere, una punteggiatura più attenta e un verso sicuro, reso più armonico per una maggiore attenzione al ritmo interno. Si leggano, ad esempio, questi versi della terza stanza (il testo del volume è tutto un unicum e non ha capoversi)7:

...È buio ancora. Nera, sotto la grave ombra, e indecisa però l'immensa e fertile pianura si rappresenta al guardo. A grado a grado cresce il chiaror de l'alba e lentamente già le cose cominciano de l'ombra a esprimersi: là i monti alti, lontani; qua li arbor più superbi ...

e si confrontino con quelli che leggiamo in Mal giocondo:

...È bujo ancora. Nero, sotto la fresca ombra, e indeciso però già il pian si rappresenta al guardo. Cresce il chiaror de l'alba, e lentamente cominciano ad imbeversi di lui le cose:

ecco, tra rosei vapori, là i monti, quasi mostri in sonno accolti, qua gli alberi più grandi. ...

Rispetto a questi versi, quelli riportati in rivista presentano alcune varianti radicali e altri interventi, piccole cesellature che imprimono una maggiore resa concettuale e poetica. Si noti come scorrono bene i versi « già le cose cominciano de l'ombra / a esprimersi: là i monti alti, lontani», e come dal punto di vista fonico arrivano ingentiliti all'orecchio; poi, quell'«imbeversi di lui» stona nell'insieme! Ma rimandiamo alla lettura e al confronto dei testi, perché il lettore possa rendersene conto e valutare, senza lasciarsi sfuggire l'attacco iniziale che sembra riportarci a quelli della poesia bucolica dei nostri antichi poeti.

La rivista a cui Pirandello collaborò più assiduamente in questo periodo è "Roma letteraria"⁸, a cominciare dal 1893 fino al 1900. È un Pirandello molto attivo e culturalmente impegnato: segue le novità librarie (poesia, critica, narrativa), scrive poesie e le pubblica insieme con le novelle che subiscono sempre varianti e ritocchi. È un Pirandello che ancora, seppure affermato come scrittore e poeta, cerca una via sua fino a quando non la troverà definitivamente nel teatro. Scrive saggi e recensioni, alcuni più riusciti, altri meno, su autori affermati e non (Chiarini, Tommaseo, Flamini, Mantica, Boner). A proposito della recensione del libro di Giuseppe Chiarini, leggiamo:

«A ben vedere, più che "importante", l'articolo- recensione del Pirandello è assai modesto. Non più di un mero riassunto del libro del Chiarini, intercalato qua e là da qualche nota personale. [...] Di tanto in tanto poi, per risollevarlo il tono piatto dello scritto, ricorre a fumogeni di marca tedesca. [...] Nient'altro. Bruttissima poi quanto inopportuna la chiusa dell'articolo; da principiante; segno evidente d'insoddisfazione dell'autore stesso per il suo scritto.⁹»

Lo studioso non limita la sua azione alla sola scoperta, ma la valuta e s'esprime con competenza, offrendo il tutto agli altri, quasi ad invogliarli a fare lo stesso. Per questo, appronta un elenco degli scritti di Pirandello apparsi in questa rivista, ad uso e consumo degli studiosi, e ripubblica un racconto, rimasto sconosciuto, e due recensioni, quella su Mantica e l'altra su Boner. È evidente che la scelta è limitata per ragioni di spazio, ma è lo stesso interessante oltre che indovinata.

Il racconto, dedicato al Natale, fu scoperto da Meli e pubblicato su "La Sicilia" del 19 dicembre 2000. Trascriviamo questa notizia del ritrovamento, riportata nel libro, perché altri, appena un anno dopo, se ne appropriarono indebitamente¹⁰, senza rendere merito a chi queste ricerche porta avanti da decenni con tanta passione e dedizione.

"Natale al polo" è il titolo del racconto, pubblicato nel dicembre del 1897. Nella sua brevità, è una riuscita prova di scrittura, dove Pirandello, al racconto vero e proprio abbinava annotazioni di viaggio dei vari esploratori e affianca considerazioni che già fanno intravedere la pensosità e la profondità di sentire del futuro scrittore.

È un racconto di una delicata malinconia che accomuna quanti vivono il giorno del Santo Natale lontano dalla propria casa e dai parenti più cari con cui si è, di solito, insieme. È il sentimento che predomina nello scritto, anzi aleggia e s'impossessa dello stesso scrittore che, come gli esploratori polari, si sente sradicato da tutto perché gli manca la sua Sicilia, sempre ricordata e portata nel cuore, quella delle zampogne che con il loro suono invadono i paesi. Leggiamo:

«Se nel cuore vostro ha nido il sentimento di questa notte di Natale, così tenero nell'arcana sua malinconia; se la vostra anima sa levarsi su candide ali a intenderne la dolce e universal poesia [...], udite: c'è una nave lassù, che sembra un bianco enorme fantasma con le braccia protese

verso l'immensa cupola del firmamento, ch'avvolge silenziosamente il grande e squallido deserto di ghiaccio, in mezzo a cui la nave è rimasta prigioniera. Guizzano per lo spazio, come spiriti inquieti, le stelle cadenti, mentre dalle cupe dentellature fantastiche degli ammassi di ghiaccio all'orizzonte emergono vividi gli astri nel giro dell'interminabile notte polare. 11»

Lo scrittore immagina, e con la fantasia va tra i ghiacciai del Polo. Qui uomini impossibilitati ad agire innalzano canti natalizi, i più noti, e li fanno risuonare per l'aria, glorificando il Natale. Lo scrittore è con loro e, nella dolce semplicità del canto di Joseph Mohr ("Silente notte, Santa notte...), eleva una preghiera, perché davvero «la chiusa è una preghiera. Anzi. Una diretta invocazione a Gesù. Magia del Natale, in un personaggio in cerca di autore.12»

Ritornando alle recensioni ripubblicate, la prima riguarda Edoardo Giacomo Boner (1864-1908), messinese, l'altra Giuseppe Mantica, reggino, entrambi poeti e scrittori, di cui Meli fornisce notizie biobibliografiche molto utili per conoscerli e apprezzarli.

Pirandello aveva molta stima dei due e scrive senza forzature queste recensioni (a differenza di altre – come quella per Adelaide Bernardini o per lo stesso Eugenio Colosi -) nelle quali palesa tutto il suo compiacimento, perché quei libri parlano al cuore, aprendo ai sentimenti, e si fanno leggere per l'arte dei loro autori.

Di Musa crociata di Boner Pirandello apprezza lo slancio poetico e sociale, la sincerità dell'ispirazione e la bontà d'animo che spingono il poeta messinese non solo a schierarsi dalla parte dei rivoltosi Candiotti, ma anche a lanciare una "crociata" poetica a loro favore e, novello Pietro l'Eremita, a battersi per dare realtà al loro sogno. Come tanti altri, Pirandello risponde all'invito («Guidami, o poeta, io son con te!»), volendo così riconoscere la nobiltà di gesto e

l'afflato lirico di quella poesia, come tiene a precisare lo stesso Meli:

«Un modo come un altro per esprimere parole misurate e levigate, quanto emozioni indicibili e incancellabili che, alla lettura dei versi, tornano insieme con “la voce calda e piena d’anima” del poeta peloritano.¹³»

E Pirandello, senza spendere tante parole, rimanda ai versi, riportando tre sonetti, perché il lettore possa verificare da sé la solidarietà, la liberalità e l’idealità che ne sono alla base e gustarne il fascino. Le parole dicono poco dinanzi ad una poesia che direttamente parla al cuore e sprigiona sentimenti da vivere piuttosto che da dire.

La recensione dedicata al libro di Mantica: *A me i bimbi!* è un riconoscimento che con animo sincero Pirandello tributa all’amico poeta, capace di esprimere nei suoi versi, anche con fine umorismo, ciò che ha dentro e di rivolgersi, cosa non facile, ai bimbi. Pirandello legge uno per uno i dieci componimenti che costituiscono il libro e si sofferma su di essi, evidenziando di volta in volta come l’autore sappia sdoppiarsi per parlare, in modo comprensibile e piano, con lo stesso linguaggio dei piccoli e calarsi in essi, senza stancarli e annoiarli. Ad un certo punto chiama ancora in causa il lettore, perché possa gustare il bello di questa poesia che, seppure rivolta ai bambini, ha sempre qualcosa da dire, anzi, usando lo stesso verso del poeta, «qualcosa da imparar sempre ci scappa».

Amico di Mantica, Pirandello non eccede in lodi esagerate (allo stesso modo tratta Boner), e si mantiene nel solco del libro, anzi auspica sia letto per avere la conferma a quanto ha affermato. Eppure un occhio di riguardo per l’amico ce l’ha, a chiusura, quando, nel sollecitarlo a pubblicare, porta a conoscenza del lettore il libro in preparazione *Rime gaje*, «attese con viva impazienza da quanti amano la buona poesia». Un modo fine e garbato per dirgli la sua stima e l’amicizia.

Pagine ritrovate conclude con tre novelle pubblicate in "Grandi firme" e con "Minime. Segnalazioni bibliografiche". Le ultime sono vere e proprie "segnalazioni" ed hanno importanza per gli spunti e le notizie che biografi e bibliografi possono trovare utili, ma le tre novelle ("Idee funebri e gaie di Luigi Pirandello. I pensionati della memoria", apparsa nel fascicolo 9 del 1° novembre 1924, "Come gemelle", nel fascicolo 16 del 16 febbraio 1925, e "Zuccarello, distinto melodista", apparso nel numero 39 del 1° febbraio 1926) sono motivo di studio, perché offrono una redazione diversa da quella riportata nei Meridiani Mondadori.

Piero Meli, riproponendo queste novelle, offre date e notizie, frutto meticoloso di assidua ricerca, e dà lo spunto a studiosi e filologi per un serio studio che possa portarli ad una maggiore conoscenza del modo di procedere di Pirandello e della sua arte, e a stabilire quali effettivamente siano le ultime redazioni, al fine di potere approntare una riedizione di quella collana, stavolta definitiva e fedele al volere dell'Autore. Ad un sommario confronto di queste novelle con quelle riportate nell'edizione mondadoriana, sono evidenti le tante varianti di cui parla Meli e tante sono le considerazioni e conclusioni a cui perviene, quasi ad aprire un tavolo di lavoro e di confronto con gli studiosi. Ma avverte che è:

«Un lavoro non facile, perché a nostro avviso Pirandello non sempre operava correzioni, modifiche e ritocchi avendo ben presenti tutte quante le precedenti redazioni d'una sua novella; basti pensare che la revisione di Zuccarello, distinto melodista per "Le grandi firme" la farà in treno nel dicembre del 1925¹⁴.»

Rimandiamo queste Pagine ritrovate al lettore che di certo apprezzerà il lavoro certosino del Nostro, la padronanza delle conoscenze, la puntualità delle informazioni, l'esposizione chiara e sicura, e lo ringrazierà per avergli dato l'opportunità di conoscere aspetti nuovi dell'uomo e artista

Pirandello. Ed è quanto di meglio uno studioso possa ricevere.

Salvatore Vecchio

Note

1 E. Giovannetti, *Quand'amai la prima volta. Confessioni dei più illustri contemporanei*, Milano, Treves, 1928;

2 Pirandello cita Freud perché è Giovannetti a riferirlo; il Nostro conobbe indirettamente, tramite la lettura di A. Binet e altre sue frequentazioni, gli studi sulla psicanalisi, ma ne fu vicino per il lavoro di introspezione che faceva in tutta la sua opera.

3 P. Meli, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, cit., pagg., 14-15.

4 Si veda S. Vecchio, *Pirandello, Saggi sul teatro*, Roma, Eiles, 2010.

5 P. Meli, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, cit., pag. 43.

6 Ivi, pag. 64.

7 Ivi, pagg., 73-74.

8 Fondata e diretta da Vincenzo Boccafurni nel 1893, si pubblicò fino al 1922. Boccafurni fu un intellettuale e poeta, molto vicino al Pascoli e a tanti scrittori del suo tempo.

9 P. Meli, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, cit., pag. 79.

10 Ivi, pag. 93.

11 Ivi, pag. 115.

10 Ivi, nota pag. 86.

11 Ivi, pag. 87.

12 Ivi, pag. 86.

13 Ivi, pag. 93.

14 Ivi, pag. 115.

Da "Spiragli", anno XXII, n.2, 2010, pagg. 23-29.

La ricerca artistica di Nino Martino

Chi ha l'opportunità di conoscere Nino Martino si rende subito conto che è un artista riservato e di poche parole, ricco di sensibilità e di una dote che è di pochi: quella di saper plasmare e dare vita alla creta con forme e colori che niente hanno da invidiare a quelli della tela. Mi si dirà che l'arte della ceramica è antica quanto l'uomo e che proprio in queste parti (siamo a S. Stefano di Camastra) si consolidò più che altrove.

La ceramica di Martino esula da ogni riferimento di indirizzo, perché, prima di essere fissata a fuoco nella materia e nei colori, è come meditata, *cotta* nel calore del suo animo con il cuore e con la mente. La sua arte è questa: un *darsi*, perché l'uomo ne fruisca non per puro godimento estetico che dice e non dice, bensì per trame un beneficio che lo porti a considerare la condizione umana e ad elevarsi spiritualmente. E ciò che ci vuole per dare un senso alla vita, per affrontare le contraddizioni che essa riserva, ed è ciò che troviamo nella tematica di Martino, ed espressamente fermate in due splendidi vasi: *Le contraddizioni di Pandora*, disegnati con un cromatismo ben dosato, o in *Cavaliere senza nome*, dove il tema ispiratore è il voler migliorare che è proprio dell'uomo, acquistare prestigio o nome, ieri come oggi. L'artista va con la sua ispirazione ai paladini antichi, ai crociati, che lottavano per una fede e, soprattutto, per affermarsi e imporsi. La ricerca di una propria identità è attuale, e oggi più che ieri l'uomo ha difficoltà ad uscire dal conformismo e dalla massificazione ed è destinato a rimanere solo. Il colore dominante è l'arancione che insieme con gli evidenzia questo cavaliere che Dante direbbe «senza 'nfamia e senza lodo».

Il colore e il segno sono frutto di una ricerca costante e di uno studio attento della natura e della vita che è in essa. Si

veda *Arabesque* o *Ampolla d'infinito*, oppure *La lunga notte di Pompei*, dove i contrasti di colore e le scie infuocate delle lingue di liquida lava dicono la forza racchiusa nella terra, che può sempre esplodere, e anche la paura e le ansie che sono in essa, e il silenzio che accompagna questi stati d'animo.

Ma quello che colpisce in gran parte di questa ceramica, siano essi vasi o piatti, sono le forme sottili e la tenuità dei colori, che riposano l'occhio e fermano l'attenzione dell'osservatore. Segni leggeri e colori riposanti, perché nel giuoco dei contrasti anche quelli forti acquistano un tono e una gradazione tali (*Passione, Incantesimo, Lo spazio di Dionisio, La collana, Festa mobile*, per citarne alcuni) per farsi apprezzare e diventare un piacere che l'animo distende e stimola.

Salvatore Vecchio

Da "Spiragli", anno XIX, n.1, 2007, pag. 50.