

DUE SCRITTORI CONTEMPORANEI (*)

I.

ALFREDO PANZINI.

Perchè mai taluni scrittori, che sanno esprimere in modo fine : delicato i loro sentimenti, che sanno ritrarre con vivezza figure : scenette, invece di compiere e comporre i loro accenni e bozzetti nella forma di liriche, di romanzi, di drammi dal serio accento, le pargono in una conversazione di tono scettico, ironico, burlesco, in cui sembra che vengano fuori contro proposito o contro voglia, per distrazione, per accidente, come se avessero preso la mano al prosaico e barzellettante conversatore? Perchè mai gettano le poetiche loro fantasie in quell'onda discorsiva, sulla quale esse battono le alucce tentando di librarsi, e spesso vi restano immollate : impacciate? È stato detto che ciò proviene da scontentezza e da pudore di non fare scorgere la propria intimità, di non lasciare sorprendere il proprio cuore nel desiderio e nell'affanno. Male, in ogni caso, perchè la poesia ammette bensì e comanda l'alta verecondia, ma non punto ritrosie, smorfiette e falsi pudori, che danno a vedere l'animo non di lei unicamente occupato, frastornato dall'immagine di spettatori innanzi ai quali si pensa di dover prendere certi atteggiamenti per farsi accettare o per far bella figura agli occhi loro e degli altri simili a loro. Senonchè, s'io non erro, a ragione vera di quella maniera letteraria è da ricercare, di solito, più in fondo, in una certa coscienza d'insufficienza, di scarsa forza, non durevole alla tensione che l'arte, la nuda arte, richiede ;

(*) Alle *Aggiunte*, che in questa rivista si pubblicano e che riguardano il periodo letterario dal 1870 al 1900, saranno alternati, per ragione di varietà, alcuni saggi su scrittori e opere dei primi decenni del secolo seguente: il che ha inizio in questo fascicolo.

e quegli scrittori mi somigliano nuotatori che non osano affidarsi in tutto al libero mare, e nuotano qualche tratto e poi tornano a prender piede sull'arena.

Tale si direbbe che sia il Panzini, che non altrimenti riesce a formare e a comunicare i suoi moti d'animo e le sue immagini poetiche (perchè, senza dubbio, egli ha del poeta) se non attraverso una maschera che si è posta sul volto, la maschera di colui che non comprende quest'imbroglio che è la vita, e perchè gli uomini siano come sono e le donne anche, e, in quanto dichiara di non comprendere, si stima superiore a chi crede di comprendere, e perciò può segnare gli angoli della sua bocca con la piega di un perpetuo sorriso di spregio e d'irrisione. Può darsi che la maschera sia stata in qualche momento o in un primo momento un sentimento spontaneo; ma maschera è poi diventata, che tanto forte gli aderisce al volto da non poterla più staccare, e che sarebbe anche, agli effetti letterarii, pericoloso staccare, perchè, senza di essa, forse non gli riuscirebbe più di parlare e di dire le belle cose che pur dice. Si sopporta, dunque, quella per queste, ma solo in queste l'animo si sofferma e si riconcilia con lui.

Si sopporta, per esempio, che, nella *Lanterna di Diogene*, ri-pigli (come, del resto, in altri suoi volumi) lo schema e il frusto espediente dei *Reisebilder*, e ci allieti o si allieti di mediocri spiritosaggini, e ci partecipi non profondi pensamenti, e c'intrattenga così di frequente delle sue merende e dei suoi desinari in mezzo ai campi e nelle osterie (delle delizie del mangiare parla volentieri in molti suoi libri, come appunto certe maschere ghiottone della commedia dell'arte), quando poi la bellezza del paesaggio che contempla a Savignano presso il Rubicone, e l'assiduo pensiero che lo turba e lo rattrista della morte e della sepoltura, gli dettano poche linee come queste:

Il mare vicino faceva levare i pioppi stormendo, come un respiro fresco dopo l'afa diurna. Sentii il colore della luce calda come d'oriente che il sole dona con speciale munificenza a quell'angolo ignoto di terra, e mi prese l'illusione che essa debba arrivare anche a quelli che giacciono sotto terra, e le tenebre ne siano consolate: mi parve (o sogno, dono di Dio!) che, riposando un dì sotto quelle glebe natie, riudrò ancora il sussurro del mare.

O quando guarda e accoglie nel suo spirito quest'altro momento di sospensione e di pace della circostante natura:

L'organetto di Cremona, che tutto il mattino aveva percorso la spiaggia suonando con incredibile fastidio dei miei nervi, ritrovai che posava finalmente anche lui.

(Non è improbabile che nei grandissimi pomeriggi del caro estate anche il sole riposi alquanto in mezzo del cielo, giacchè il giorno, il sole, il canto delle cicale paiono fermi. Certo quel terribile, stridulo organino di Cremona allora taceva).

Il ponte di ferro sospeso sopra il piccolo fiume dal nome glorioso, sovrastava dalla parte del mare una fredda ombra. Sotto il ponte, in quell'ombra, l'organetto riposava. Esso era sospeso per le cinghie ad un rettino a quattro piccole ruote, e attaccato v'era un asinello. L'asinello aveva declinate le orecchie e dormiva. La donna del vagabondo organista, sdraiata sull'erba, dormiva: disteso supino l'organista dormiva, il suo volto riarso era rivolto alla tenue brezza marina. Una bizzarra linea geometrica, cadendo giù dal ponte e dallo spaldo, divideva nettamente l'ombra dalla luce. Su questa luce il gran pittore del mondo indugiava ardenti tinte di croco e d'oro, preparando la tavolozza del venerdì: su quell'ombra sorvolò un brivido di frescura, che si propagò fra le erbe e fra le chiome dei tamarischi, onde parevano svegliarsi.

Ma sopporta la lunga cicalata, che toglie a pretesto *Santippe*, a meno ripagati dalla rivelazione a cui si assiste dell'umana realtà, è quella che fu la proverbiale moglie di Socrate, colei che non intendeva la sfera ideale in cui respirava e si muoveva il marito, che lo considerava demente, lo copriva di rimproveri e di invettive, lo tormentava e perseguitava quasi nemica implacabile; ma eccò, quando gliel'imprigionano, quando glielo condannano, quella aria corre ai giudici, affannata, sconvolta:

Ma infine — urlò Santippe — cos'ha fatto questo pover'uomo? Ha sbagliato? ha ammazzato? no! Diceva delle cose senza capo nè coda, perchè aveva come una fissazione!...

Ma, nel carcere, « assisa vicino al suo letticciuolo, col bimbo che tirava al babbo la barba, con le sue dolci manine », gli parla, tra improvero e meraviglia, come madre a fanciullo delirio, disperata che non abbia voluto accettare il partito della fuga preparatagli ai suoi fedeli discepoli; e poi, rimasta vedova coi figlioletti, via via abbandonata dagli amici di lui, che si sono dispersi, tra le pene della miseria, è sempre furente contro la « sapienza », la « filosofia », che era stata la rovina della sua famiglia; ma nella notte, nel silenzio e nella solitudine:

... Di chi è il suono dei vecchi sandali? Di chi è quella voce armoniosa e ironica?

Chi è?

E Santippe balza sul giaciglio: un soffio come di un bacio si posa sui rossi capelli, biancheggianti ormai, un ardore come di lagrime cadenti, e una voce risponde e mormora: — È Socrate, tuo marito...

Si sopporta che egli mantenga quella sua maniera d'intonare il racconto, e persino che scriva in fronte al suo libro il brutto titolo schernitore: *La pulcella senza pulcellaggio*; quando, in quel racconto, vive una figura così gentile come Berenice, la ragazza bolognese, dolce, buona, di delicato sentire, che giovanilmente non vede niente di più bello al mondo che la dedizione per amore, e ama con tutto sè stessa; rapita sempre nel ricordo e nell'ammirazione per il primo amante, bizzarro, mezzo matto, che brucia con generosa allegria in una fiammata la propria esistenza; affettuosa e tenera, a tratti materna, con l'altro che poi si è preso, a lei di tanto inferiore moralmente quanto le è superiore per senno pratico e capacità di farsi strada nel mondo: l'amorosa Berenice, alla quale non rimane che lasciare un mondo che non è fatto solo di amore, di amore giovanile di ogni altra cosa oblioso. La sua prima visita nella casa del giovane che ha prescelto:

E Serafino balzò.

Si ricordò subito di quelle misteriose parole: «Vuoi tu una prova che io ti voglio bene?»

E allora?

I cavalli bianchi del carro delle fate erano lì, nella realtà. Dorato il carro, giganteschi i cavalli, criniti, nella piccola stanza.

Il terror panico dell'approssimarsi della grande Dea sentì Serafino dalla nuca alle piante, e insieme un'ebbrezza senza nome.

Dicevano le fate:

«Vuoi tu la nave dalle vele gonfie per girare i mari?»

«Ecco la nave con le vele gonfie.

«Vuoi tu il destriero per girare la terra?»

«Ecco lo scalpitante destriero, con le narici aperte».

Berenice non aveva esitato.

Serafino ebbe appena il tempo di prendere la Fani e buttarla in fondo a un cassetto, che ella entrò.

La stanza era in penombra, e Serafino, che vide Berenice in mezzo alla stanza, stupì. Ella era assai grande: si levò il tubino, e allora i capelli si snodarono, poi si attorcigliarono in su come serpi.

Parve a Serafino che ella sorrisesse.

Sorridendo, disse: — Tu non mi aspettavi?

Rise, perchè le donne ridono, come di cosa nuova, per la cosa più antica: quando si avvedono che l'incantesimo si compie.

Questi sono alcuni esempi; ma nei libri del Panzini passano altre simili creature, come la Dolly del *Padrone sono me*, capricciosa, leggiera e pur d'intima nobiltà, o Miss Edith, la bionda istituttrice inglese della *Madonna di Mamà*, in cui a un tratto confluiscono l'ardore per la guerra che si combatte dalla sua patria inglese e la chiusa passione che è venuta nutrendo pel giovane, che sa amante di un'altra donna, e che ora si ritrova accanto in quel delirio di patria e di guerra e al quale, nell'esaltazione di tutto il suo essere, si abbandona, cogliendo nell'istante l'eterno:

... senza indagare quali impurità sono nella mia vita; senza indagare tu chi sei, io chi sono; senza indagare che cosa sarà il domani; senza domandare quali necessità spingeranno me e te; per quali vie dovremo camminare. Noi ci siamo finalmente incontrati. Avevamo i sensi, e per molti anni non ci accorgemmo di questo delizioso amore. Ora i miei occhi vedono i tuoi, e tu vedi i miei, e le tue mani sono nelle mie, così, senza parlare. O dolce amore senza domani, perchè l'immortalità non ci sommerge così, come le tenebre sommergono tutte le cose create?

L'amore, l'amore nel suo fascino sensuale, l'amore, diciamo pure, nella sua morbidezza e lascivia, ricorre di continuo, insistente, nella sua visione del mondo. Anche quando sogna l'idillio della vita campestre, lo vede riapparire di lontano, rispuntare da un angolo, ripenetrare, irresistibile, devastatore, a sconvolgere tutto l'edifizio leggiadro e tranquillo che si era costruito⁽¹⁾. Conosce e sogguarda, attirato e tremebondò, altre donne, più quintessenzialmente donne, quelle che sono la Donna, « terribile come oste schierata in campo »:

L'uomo delinquente porta scritto sul volto: io sono delinquente. Nella donna, niente! Anzi, il più delle volte, la delinquenza della donna sta nascosta sotto la maschera della fatale bellezza: bellezza spesso iridata da un fascino intellettuale che può simulare l'intelligenza. Possono essere tali donne mistiche o sensuali, ma insensibili sempre, ma menzognere sempre! Non la menzogna comune, badi! bensì quella che noi chiamiamo pseudologia patologica, la menzogna cioè incosciente, che può sembrare sincerità. Sono costoro le grandi isteriche, le grandi voluttuose, sono quelle che hanno esercitato un'azione velenosa sui centri nervosi della storia... Sono le Attila femmine con angelico volto; mentre gli Attila maschi hanno volto ferino. Generalmente bruciano anche sè stesse. Ma se campano molto, ecco tu le vedi improvvisamente sfasciarsi, cadere

(1) *La lanterna di Diogene.*

l'intonaco della ingannevole bellezza. Ecco apparire, o la deforme pinguedine o la ributtante magrezza: ecco la voce roca, ecco il cinismo che spunta, dov'era la intellettualità. E bada ancora: generalmente sono infecunde; e noi sappiamo che soltanto la maternità dà l'intelligenza alla donna. E i poeti esaltano queste creature, *flagellum Dei!* (1).

E si direbbe che questa repressa ma pungente bramosia e paura insieme della muliebrità, dell'amore che è insieme ebbrezza e tristezza, ragion di vita e perdizione, lo renda molle e sensibile ad altre forme di affetti, ad altre gioie e tristezze della povera vita umana, che la morte circonda del suo duro cerchio infrangibile. La madre, la madre che è morta:

Ah! ecco la vecchia chiesa. La casetta è lì presso.

Quante volte nel dolce mese di maggio io giunsi in quella città, e bussai alla porta della casa! La mamma non c'era in casa; e donne del vicinato dicevano che era andata alla chiesa: la ritrovavo in chiesa, lì presso, col capo chiuso nel suo nero scialle: mese di maggio; dolci preghiere, profumo tenero di primavera, e viole mammole, erba cedrina sopra gli altari.

Forse è là e la ritroverò ancora! La vecchia chiesa elevava la fronte davanti a me. Spinsi la grave porta.

E allora mi ricordai che un triste giorno d'inverno sul pavimento di quella chiesa fu posata una bara con quattro ceri intorno, e un manto nero orlato d'argento era steso per terra! (2).

La bambina, che è venuta ultima e già si muove per le stanze e illumina di sé tutta la casa:

Ma tu, pupina, bambina, piccolo raggio di sole, che dondoli, che batti il *tic-tac* spesso spesso delle tue prime scarpine di cuoio per queste stanze; che spalanchi oramai, con la piccola mano, tutte le porte, come a dire: «Badate che ci sono anch'io», o piccola bambina, come sei venuta al mondo, tu ultima e tarda!

I tuoi occhi sono ancora colmi del meraviglioso stupore del mondo crepuscolare da cui sei uscita; e le tue sottilissime mani hanno accenni a cosa invisibile. Di là? Le cicogne, che ti portarono, vennero di là?

Noi ti chiameremo Desiderata, noi ti chiameremo Letizia! Ma non sai tu che non ti si voleva? Non lo sai, no? O piccolo essere ignoto, a me più caro di tutte le cose note!

Tu brontoli, tu ronzi, tu squilli; senza suoni acuti, suoni gravi, scale cromatiche, umoristiche di *eeh, eeh, ah, ah, aah*, che la casa sem-

(1) Nel romanzo: *Io cerco moglie*.

(2) Nel *Viaggio d'un letterato povero*.

bra piena di piccoli genietti nascosti negli angoli. È la tua dolce lingua a ignota, da cui usciranno le sillabe di domani...

Il bambino che si è perduto e che non si rivedrà mai più :

- Il papà studia, non bisogna far rumore.
- E io sono un bambino!
- E allora il papà ti sgrida!
- E io piango!

Questa minaccia m'induce a concedere che trotti pure a sua posta.

Ora, in virtù tua, o Morte, non trotta più. È immobile in una città bianca. Noi ti abbiamo ben piantato, cara anima, e nella tua piccola mattina io ho veduto che tu tenevi stretta un po' della nostra anima, ed io te l'ho lasciata; ho rispettato l'invisibile che tu portavi con te, come ho rispettato i fiori che erano con te. Per rivederti bisognerà fare un lungo viaggio: il viaggio avverrà certamente, ma non ti rivedremo!

Noi lo sappiamo: vi sono pensieri che non si pensano più, ma si sono pensati: vi sono lagrime che non si spargono più, ma si sono sparse. Esse incombono però con un'atmosfera di tristezza che nessuna aura di primavera verrà più a dissipare (1).

Anche la pena per gli animali, che l'uomo sacrifica ai propri bisogni, è fatta sentire in un quadretto come il seguente :

Gran tumulto era nell'aia. Un asinello e il carretto erano profilati davanti al porcile. Che ruggi mandava la povera bestia che non si voleva staccare dal suo tepido porcile! E quattro uomini ci vollero a forza per caricarlo sulla gabbia, e la vecchia bacucca lo allettava davanti facendo giumella con le mani colme di farina: — To', to'!

Ma esso tra i ruggi guardava con i piccoli stupefatti fori delle pupille la vecchia e pareva dire: — Anche tu!

Come infine fu adagiato con violenza nella gabbia, si acquetò un poco.

Il momento della partenza era venuto. La vecchia, asciugandosi gli occhi con le cocche del fazzoletto da testa, toccò per l'ultima volta l'orecchio del suo porcello venduto: — Andate là, — disse commiserando; poi tra sè come una meditazione: — Aveva più giudizio di un cristiano! —; e si avviò alla sua capanna per non più vedere.

Io sentii allora dal profondo corpo della belva impotente venir fuori un ohimè! degno del tragico cervello di Beltramo del Bornio. E l'asinello intese e mosse (2).

(1) Nelle *Fiabe della virtù*.

(2) Nella *Lanterna di Diogene*. Ma ho soppresso in ultimo un periodetto, suggerito all'autore dalla sua «maschera» burlesca e che fa sul quadretto

Egli ha l'occhio per la semplice e quasi inconsapevole bontà. Scontra per le scale una vicina della casa in cui è nato un bambino, che coloro che l'hanno generato non volevano, e diverbiano ora davanti a quel piccolo essere infermiccio:

— Lei lavora, signora Alice, — disse Beatus.

— Sto facendo una camicina per quel poverino.

— Lei è lirica, signora Alice — disse Beatus, — perchè, creda, mia buona signora, la bontà è una lirica, una forma intuitiva di lirica. La sola grande lirica!

E sempre, per questa via dell'amore e del dolore, dei sensi e della natura, egli intende stati d'animo assai lontani dai suoi, come quello dei combattenti; uno dei quali, tornato in breve licenza, vi accenna e non è compreso:

Capi che non capivamo, e disse: — Lassù, vicino alla morte, si acquista un'altra anima. Si ha la sensazione che nel mondo non c'è nulla. Se anche avessi cento mulini, non avrei nulla! Si sente la rinuncia di tutto, anche alla giovinezza, anche all'amore.

— Oh, è terribile — disse l'avvocato.

— No, è piacevole — disse Melai. — Si diventa come i frati che hanno rinunciato a tutto, eppure si possiede tutto, perchè si sente l'anima. Sarà forse perchè io ero sul Cadore, una delle zone relativamente tranquilla. Lassù, sul Cadore, luce, selve odorose, monti, neve, orizzonti divini. Lassù a quelle altezze — io non so come — trovava da per me certe idee che credevo non esistessero se non nei sogni dei poeti. Sanno che ciccavo lassù? Ho imparato a mordere tutte le erbe amare dei monti. Di notte attendevo il sole; quando c'era il sole, attendevo le stelle. Non ho mai avuto la sensazione della meraviglia del giorno, come lassù. Il sole e le stelle rotavano insieme come una giostra. Che cosa meravigliosa, il giorno! Non ve ne siete mai accorti che è una cosa meravigliosa il giorno? Un verso di Dante mi nasceva in mente e mi bagnava l'anima: *L'ora del tempo e la dolce stagione*. Lo ciccavo anche quello come le erbe amare. Mi pareva che ogni mattina al sorgere del sole Iddio lavasse, in silenzio, la terra insanguinata... (1).

Rende il brivido della tragedia, come, narrando della signorina che là, in un paese di confine, accoglie con ogni garbo nella sua casa

una sconcia macchia. Ne giudichi il lettore. L'asino si è mosso trasportando il povero maiale: « vittime entrambe predestinate, unite in vita e non disgiunte in morte entro una mortadella o un zampone di Modena ».

(1) *Io cerco moglie*.

i ufficiali italiani, e poi si scopre che da quella casa mandava segnalazioni agli austriaci:

— Ed è stata messa in prigione? — domandò Oretta.

— No, la abbiamo fucilata.

Oretta guardava smarrita Melai. Lo guardavamo anche noi. Melai ride: — E come si fa?

Silenzio.

— Ed è morta?

— Eh, già.

— E come è morta?

— Molto bene: — avanzò, gridò: « Franz Joseph, urrà, urrà! » — induta, pareva una rondine.

Silenzio.

Oretta trema: l'avvocato aveva il sigaro spento.

In quel punto, nel silenzio della campagna, si senti *tin tin*, dolcemente. Era l'Ave Maria.

Oretta fece il segno della croce. Quasi ci segnavamo anche noi.

a un momento di elevazione nel vedere, sulla via che percorre gita, il luogo dove morì Anita Garibaldi e il cippo che ne copre ossa:

Per la via che tu, o uomo, percorri, se incontri segno di pietà o di lore; sia imagine, sia lampada, sia croce, sia tomba, scópriti e prega.

Freme dalla storia e dalla memoria delle gloriose opere un brivido me di vento che passa continuo, e i vivi ne sentono il gelo e la fiamma ntro dal cuore.

Oh, guai se i morti non dessero forza ai vivi!

travede una legge superiore di là dalle intenzioni e dai cogitati riani; come in Socrate, che non vuol fuggire per non danneggiare la patria, disobbedendo alle sue leggi:

Si, questo può darsi. Ma può anche darsi che Socrate udisse, al di della voce di Critone che supplicava: « Socrate, fuggi! », la voce del-manità che diceva: « Socrate, non fuggire. Socrate, per carità, fatti mazzare! » Perchè è un fatto che l'umanità ha bisogno, ogni tanto, ne l'orco della favola, di divorare qualche uomo giusto(1).

prattutto egli conosce il lenimento, le blandizie della poesia sul-nima, la poesia che è poesia, cioè forma bella. Quando un gio-

(1) Ivi.

vane di un suo romanzo guarda in una sala gli affreschi di argomento tassesco e si ferma alla figurazione della morte di Clorinda, dalla quale venivano fuori « i versi luminosi e palpitanti nel suono delle parole »:

E la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliere, in vece di parole,
gli diè segno di pace...

alcunchè di giovanile e come aridente correva per la stanza. Era la poesia, giovanetta austera e immortale, che consola di voci e di rose il pianto degli umani. E questa cosa, immortale e beata, è generata dai poeti mortali? (1).

Più o meno interrotto che sia, o fastidiosamente accompagnato dalla musica sarcastica che si è detta, è di questa sorta il Panzini che parla a chi gioisce alla vista della « giovanetta austera e immortale »; ed è il Panzini che, credo, resterà. Ma ce ne è un altro il quale occupa, purtroppo, grande spazio accanto al primo, ed esercita prepotenza: il Panzini che si prende sul serio nel suo ghigno sarcastico, e si arroga di fare il pensatore, il critico, il sociologo, il moralista, il satirico, e si dà a descrivere la società contemporanea, e vuol giudicarne l'andamento e gli aspetti, e biasima e ammonisce, e osa tentare persino libri di storia; questo Panzini, che getta sull'altro una luce sfavorevole. Anche coloro, che assai lo ammirano, hanno preso a deplorare la sua decadenza nell'ultimo ventennio, il suo lavorare in modo meccanico, la sua crescente frivolezza e vacuità; ma, piuttosto che di una distinzione di epoche, qui si tratta, a me pare, di una duplicità che è stata sempre in lui, con varia proporzione, e di uno squilibrio accresciuto negli ultimi tempi dall'esser egli passato dalla proba e modesta vita dell'artista al mestiere del giornalista e del facitore di libri per il « gran pubblico » dei lettori.

Il Panzini non ha nè mente nè cultura di critico e di storico: la sua cultura è esclusivamente umanistica, di « *rhétorique* », come dicono i francesi, rivolta alle parole e alle forme dello scrivere bene, donde anche l'interessamento da cui sono nati i suoi lavori lessicali e grammaticali. Impaziente, se non consapevole, del suo limite mentale, volentieri si sfoga a irridere le cose che ben dovrebbe sapere di non conoscere e di non poter mai sottomettere a sè, e il mondo di

(1) Nella *Lanterna di Diogene*.

pensiero dal quale è escluso: la quale irrisione non è certamente il mezzo conducente a correggere, e piuttosto serve a far risaltare, l' inferiorità che egli avverte in sè. È nota la prova infelice che fece quando volle comporre una vita di Camillo di Cavour: i suoi libri sulla storia d'Italia sono privi affatto di acume storico, sebbene non vi manchi qualche tocco felice, bozzettistico ed impressionistico; perfino quando scrive di letteratura e di poesia, come gli è accaduto per il Boiardo, che egli a ragione ammira e procura di render caro ai lettori italiani, non c'è caso che riesca a porre e risolvere un problema critico, ma si effonde nel dire il suo diletto in quella lettura, e nell'intessere le sue fantasie sui personaggi e le avventure dell'*Orlando innamorato*. Da giovane, aveva scritto un libretto, che rimane la sua prosa meglio ragionata, sulla conversione del Carducci da repubblicano a monarchico⁽¹⁾; ma già in quello dava a vedere l'animo suo disorientato e scettico e pessimistico, incapace d'intendere quel che la nuova Italia politicamente, economicamente, culturalmente operava e lavorava. Il disorientamento si fece maggiore in mezzo agli avvenimenti italiani ed europei della guerra e delle susseguenti rivoluzioni, reazioni ed agitazioni. Chi ha lodato il suo *Diario della guerra* e gli altri quadri che ha dato dell'Italia contemporanea come la più fedele immagine da trasmettere ai posteri di ciò che l'Italia ha sentito e pensato in quegli anni, ha lodato ciò che si può lodare in ogni cronaca che annota i fatti del giorno, e le voci e i commenti che suscitano nel pubblico; giacchè, oltre la cronaca e le idee e i sentimenti comuni e perfino volgari, il Panzini non sa andare.

Scrittore satirico? Ma la satira vuole un sostegno in un sistema di idee nelle quali si ha fede, in un ideale che si riverisce nel proprio animo: la satira si chiama Voltaire. Qual è l'ideale del Panzini, del Panzini che si vanta scettico e pessimista, del Panzini che non accoglie nel suo petto religione di sorta alcuna, che non crede alla libertà e alla dignità umana, che non crede nella mente umana, creatrice e autrice di verità? Non ha neppure, veramente, l'ideale dell'assolutismo, della regola dall'alto, che suppone anch'essa una fede, la fede nel trascendente: quel che viene scrivendo a questo proposito ha tutta l'aria di una compiacente adesione e adulazione alla forza che è prevalsa. A scrutare le sue affermazioni, i suoi giudizi contraddittorii, i suoi sentimenti contrastanti, temo

(1) *L'evoluzione di Giosuè Carducci* (Milano, Chiesa e Guindani, 1894).

che non ci si troverebbe altro che una grande paura del mondo che si muove e del turbamento che da questo moto nasce alla propria tranquillità e al proprio comodo: il che non sembra che possa chiamarsi un ideale. La satira dunque, la satira di buona lega, gli è negata, e non gli rimane se non di piacevolleggiare e cercar di provocare il riso nel volgo dei lettori, dicendo le scioccherie che a costoro gradiscono, prendendo le arie che a costoro sembrano argute e intelligenti. Spettacolo che è penoso a chi pure pregia in lui il poeta e l'artista, e lo ama in questi suoi momenti buoni, e vorrebbe che si lasciasse amare e stimare nel rimanente dell'opera sua.

II.

LUIGI PIRANDELLO.

Può far meraviglia che il Pirandello, autore di più centinaia di novelle e di parecchi romanzi, non avesse ottenuto molto nome fra gli scrittori della sua generazione, e, fin quasi ai cinquant'anni, non fosse una figura spiccante nel mondo letterario italiano. Certo, le sue novelle e romanzi offrivano una profusione di avventure e di caratteri studiati con cura e non senza ricerca di effetti cupi o grotteschi. Ma è anche vero che non rivelavano molta originalità di sentimento e di stile, ed erano, più che altro, una prosecuzione, alquanto in ritardo, dell'opera della scuola veristica italiana. In quella scuola il Pirandello aveva esordito, e anche la sua prima raccolta di versi, del 1889, lo mostra in taluni atteggiamenti, che già conosciamo, dei « veristi » e « ribelli »: le sue novelle seguirono la scuola soprattutto in quella parte in cui prendeva a oggetto di rappresentazione artistica l'umanità senza ideali, l'umanità bassa, volgare, egoistica, turpe, e sovente delittuosa. E non solo non vi alitava dentro lo spirito poetico di un Di Giacomo o di un Verga, ma nemmeno vi sopravanzava quell'ingenuo culto della scienza, quella devozione che alla fisiologia, psicologia e sociologia ancora consacravano i Capuana e i De Roberto. Il racconto vi stava di solito quasi resoconto di un fatto accaduto, a documento di quel pessimismo buio, e per ciò stesso versava nel generico e nel comune, giacchè solo l'accento poetico dà l'inconfondibile individualità. Come negli epigoni, come nei tanti novellieri italiani che imitarono Giovanni Boccaccio, avveniva in lui, rispetto ai

primi veristi, un certo meccanizzamento. Tuttavia qualcuna delle novelle, tra le più brevi e rapide, di quella vecchia ispirazione, è condotta con sobrio vigore, come *La mosca*, che tocca il fondo del crudele e dell'orrendo. Un contadino, nel giorno in cui egli è un suo cugino, pieni di vita e di allegria, si accingono entrambi a nozze, è punto da una mosca, che gli dà il carbonchio, e, abbattuto sul letto, prossimo a morte, mentre l'altro l'assiste costernato, scorge nella stanza la mosca, forse quella che l'ha punto, e la vede posarsi sulla faccia del cugino, intento ad ascoltare il medico. « Giarlannu Zarù non disse altro. Si rimase a mirar quella mosca che Neli, quasi imbalordito dalle parole del medico, non cacciava via. Egli, Zarù, non badava al discorso del dottore, ma godeva che questi, parlando, assorbisse così l'attenzione del cugino da farlo stare immobile come una statua e non fargli avvertire il fastidio di quella mosca. Oh fosse la stessa! Allora sì davvero avrebbero sposato insieme! Una cupa invidia, una sorda gelosia feroce l'aveva preso di quel giovane cugino così florido, per cui piena di promesse rimaneva la vita che a lui, ecco, veniva improvvisamente a mancare ». E solo quando l'insetto ha compiuto la sua azione, dà l'allarme, e tutti gli astanti si affollano intorno al giovane e lo traggono fuori, disperandosi e gridando. L'altro, il morente, resta solo. « Silenzio. Nessuno. Non si resse più sul gomito, ricadde a giacere e si mise per un pezzo come a grufare, per non sentire il silenzio della campagna che l'atterriva. A un tratto gli nacque il dubbio che avesse sognato, che avesse fatto quel sogno cattivo nella febbre; ma, nel rivoltarsi verso il muro, vide la mosca, lì di nuovo. Or cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, si rinettava celermente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro, come soddisfatta ». — Il migliore dei suoi romanzi, *I vecchi e i giovani*, nel solito schema messo in voga dallo Zola, arieggia ai *Vicerè* del De Roberto, mirando a dare un quadro della Sicilia nel tempo in cui la vecchia generazione, che l'aveva unita all'Italia, moriva nella tristezza o si disfaceva nella corruttela, e la nuova s'avanzava, divisa nei suoi varii partiti, e con essa l'incipiente e minacciante socialismo, che furono gli anni, all'incirca, degli affari della Banca romana e dei « fasci » di Sicilia: quadro dipinto senza appassionamento politico e perciò senza approfondimento storico (« apolitico ») il Pirandello si suole dichiarare volentieri (1).

(1) F. PASINI, *Luigi Pirandello* (Trieste, 1927), p. 257: « Sono apolitico: mi sento soltanto uomo sulla terra. La mia vita non è che lavoro e studio... ». © 2007 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" - Tutti i diritti riservati

Ma sebbene, a compenso dell'affetto e del concetto politico e storico, vi si noti abilità di narratore e anche non poca conoscenza del cuore umano, dall'insieme del libro esce un senso di cose già molte volte viste ed udite, e come logore e stanche: logore e stanche in tutto, persino nel personaggio, che dovrebbe essere il più poetico ed è convenzionale, il vecchio garibaldino Mauro Mortara.

Se i lettori non molto si riscaldavano per i suoi racconti e romanzi, ai quali non rifiutavano per altro la loro stima, neppure il Pirandello si appagava del tutto di questa sua pur così abbondevole produzione letteraria nel genere veristico, in cui mancava, o era assai debole, il complemento soggettivo sia dell'ampio sentire umano sia del pensiero. E volle tentare un genere diverso e quasi opposto con un romanzo, *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato nel 1904, che richiamò sopra di lui una più viva attenzione; e poi, particolarmente dal 1918 in poi, col comporre, con foga instancabile, una fitta sequela di opere per il teatro, alle quali gli è piaciuto dare il titolo generale di *Maschere nude*, oltre ad alcuni romanzi di consimile ispirazione. Quando si parla del Pirandello e dell'arte che è sua, si suole riferirsi sempre a questa seconda sua maniera.

Se io dovessi definire in poche parole in che cosa propriamente questa sua maniera consista, direi: in taluni spunti artistici, soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare. Nè arte schietta, dunque, nè filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgersi secondo l'una o l'altra delle due. Donde altresì l'aspetto sorprendente e sconcertante con cui essa si presenta, e le discussioni che suscita, e i sottilizzamenti ermeneutici, e le perplessità persistenti, e il vuoto che pare pieno e il pieno che si sente vuoto, e, infine, nei lettori o spettatori, un malcontento e un'irritazione tanto maggiori in quanto l'autore non è di certo scarsamente dotato d'ingegnosità, di vivacità dialogica, di eloquenza, e a tratti tramanda anche lampi di affetto e di poesia.

In un libro che tenne dietro al *Fu Mattia Pascal*, egli s'industriò nell'espone e ragionare il suo nuovo ideale d'arte, trattando dell'«umorismo» e considerandosi «umorista». E disse che l'arte umoristica, diversamente da tutta l'altra arte, non ha a suo unico contenuto il sentimento, ancorchè con questo sia fuso un elemento riflessivo, ma il sentimento accompagnato a ogni passo dal suo contrario, la riflessione, che lo segue come l'ombra il corpo, sicchè laddove tutta l'altra arte, quella non umoristica, bada al solo corpo, essa anche all'ombra, e anzi più a questa che a

quella (1). Ma un'arte umoristica, così dedotta, è altrettanto inconcepibile quanto inesistente, perchè, se la riflessione semplicemente accompagna il sentimento, ne rimane distinta, al modo stesso di una critica che segua passo passo una pœsia, e per ciò stesso è distinta dalla poesia; e se, invece, si sforza di introdursi nel sentimento e nella fantasia, ne nasce lo sconcerto che può ben pensarsi e che è evidente nella seconda maniera del Pirandello.

Chiarirò il mio giudizio con alcuni esempi, non essendo mio proposito di esaminare uno per uno i suoi drammi e i romanzi; ma, tra gli esempi, un cenno è da dare del capostipite della sua nuova maniera, quel romanzo del *Fu Mattia Pascal*, narrazione delle curiose vicende di un tale che, vessato dalla moglie, dalla suocera, dai debiti e da altre cose, profitta di un equivoco per cui si è creduto che egli sia annegato, per non tornare a casa e ripigliare la sua piena libertà e muoversi senza impacci nel mondo. Ma presto fa l'esperienza che, per muoversi senza urtare in intoppi fastidiosi e in ostacoli insormontabili, dovrebbe di volta in volta dar la prova della sua identità personale, o che gli occorra sporgere querela per un furto patito, o battersi in duello, o semplicemente mettere in deposito presso una banca il proprio danaro, o pagare un'imposta, o, più ancora, se vuole sposare la donna che egli ama e che l'ama. In ultimo, il finto morto si decide a inscenare un secondo suicidio, quello della sua seconda personalità, e, ripigliando la prima, a tornarsene al suo paesello, facendosi riconoscere per ben vivo e riacquistando la personalità giuridica. C'era qui materia soltanto per un piccolo racconto scherzoso, che si sarebbe potuto intitolare: *Il trionfo dello stato civile*; ma il Pirandello ne fa un lungo romanzo, con certa intonazione fra meravigliata e angosciata; e l'uomo che, vivo per un verso, è morto per l'altro, l'uomo che, quando due care labbra lo baciano, « si ritrae inorridito come se (dice) avesse baciato Adriana con le labbra d'uno morto, d'uno morto che non poteva vivere per lei », gli si atteggia quasi personaggio sottoposto a una tragica esperienza, e par già che sul suo caso stiano per nascere e intrecciarsi problemi intorno al mistero della vita umana.

Questi problemi sorgono e si espandono e dominano nei drammi: uno dei quali è *Vestire gli ignudi*, che prende le mosse da un

(1) *L'umorismo, saggio* (Lanciano, Carabba, 1909). Si veda la critica a cui allora lo sottomisi, e che è ristampata in *Conversazioni critiche* 2, 1, 47-48.

fatto pietoso. Una giovane donna, dopo molti errori, ha tentato di togliersi la vita; e, credendosi presso a morire, racconta delle cagioni che l'hanno spinta a quel passo una storia immaginaria, che la metta in luce d'innocente e di tradita, per lasciar di sè un'immagine dolorosa e pura. Ma è curata e salvata, e nell'interessamento che suscita intorno a sè, e nella pubblicità che si dà al suo racconto, la commovente finzione romanzesca che aveva congegnata cade a pezzo a pezzo, e la brutta realtà vien fuori; ed ella ripete il suo primo gesto e muore, questa volta, senza la vesticciuola in cui aveva tentato di avvilupparsi. Il desiderio di una redenzione in fantasia, che aveva mosso a quell'ingingimento, serve di argomento per una sorta di accademia intorno a questo tema del bisogno che tutti provano di fare una bella figura, e di mandare in giro per il mondo un'immagine di sè diversa dalla reale, di mettere intorno alla loro nudità un vestito intessuto di menzogne: un'accademia nella quale la donna, che viene dalla morte per avviarsi alla morte, non è la meno eloquente, nè la meno teorizzante, nè la meno polemistica. Sembra anche qui che si voglia svelare non si sa quale triste legge della vita; e nondimeno non si svela niente, perchè niente c'è da svelare. Nessuno passeggia mai nudo, nemmeno moralmente; e se la lotta sociale consiglia a mostrar di sè solo quanto conviene e non ogni cosa, al modo stesso che un combattente non scopre tutto il corpo ai colpi, la medesima regola è imposta dal rispetto verso gli altri, ai quali non è lecito esibire le proprie miserie e sciorinare le spazzature della propria anima. Il che non ha niente da vedere col dovere della sincerità, che si esplica ben diversamente e ben più severamente. D'altra parte, se c'è chi, morendo, vuole lasciare di sè un'immagine non vera ma bella, l'esperienza ci mostra che c'è anche, per opposto, di quelli che strappano d'intorno a sè ogni velo per morire purificati nel lavacro della verità.

Un iniziale motivo di miseria, di vergogna e di pietà è altresì in quello dei drammi del Pirandello, che è rinomato come il più caratteristico della sua maniera: *Sei personaggi in cerca d'autore*. In una famiglia, da più anni abbandonata dal capo di casa, dal secondo marito della madre che è rimasta con le due figlie e un ragazzo, la maggiore delle sorelle, cedendo ai cattivi consigli della miseria e all'affetto di provvedere ai suoi e di aiutarli, si dà, per guadagno, nella bottega di una mezzana, a uomini sconosciuti; e sta per darsi un giorno a uno di questi, quando nell'uomo, recatosi colà, viene riconosciuto proprio il secondo marito della ma-

dre, che viveva lontano e che era capitato per caso nella città in cui essi dimoravano, l'uomo che, un tempo, aveva avuto per lei piccina cuore e cure paterne e la conduceva per mano alla scuola. L'orrore dell'incontro lurido e tragico nell'inaspettato riconoscimento sconvolge tutti, l'uomo, la giovane, la madre. Ci sono parole che commuovono a profonda pietà, come queste che dice la sciagurata nel parlare della sorellina, a cui è avvinta da disperata tenerezza: « Ah, nel sole, signore, felice! È l'unico mio premio, la sua allegria, la sua festa in quel giardino; tratta dalla miseria, dallo squallore di quell'orribile camera, dove dormivamo tutti e quattro — e io con lei — io, pensil con l'orrore del mio corpo contaminato, accanto a lei che mi stringeva forte forte coi suoi braccini amorosi e innocenti. Nel giardino, appena mi vedeva, correva a prendermi per mano. I fiori grandi non li vedeva. Andava a scoprire invece tutti quei 'pittoli pittoli', e me li voleva mostrare, facendo una festa, una festa! ». Ma l'autore non ha voluto (dice) dar vita a questa storia, e ai sei personaggi che vi parteciparono. E il dramma che si svolge è appunto di questa vita negata a creature della fantasia, un dramma nel quale egli si propone di raffigurare, nientemeno, il divenire dell'opera artistica. I sei personaggi non realizzati si presentano, non chiamati, sulla scena di un teatro, al momento di un concerto, e chiedono la loro vita al capocomico e agli attori; e tra questi ed essi si impegnano contrasti, perchè i personaggi, nel corso delle prove, dichiarano di volta in volta gli attori inadeguati a rendere la loro tragedia, giacchè essi sono una realtà che cangia e l'arte di quelli è realtà fissata; e da ciò nascerebbe la tragedia artistica, sovrapposta alla tragedia reale. Ma sussiste cotesta tragedia dell'arte? ha un senso? Che cosa vuol dire che un autore nega la vita ai suoi personaggi? Se sono suoi personaggi, se egli li ha fantasticamente creati, ha ben dato loro la vita. Si vorrà dire piuttosto che non li ha a pieno formati, ma solo abbozzati o intravisti, e che difettano di alcune necessarie integrazioni, in modo che non riesce ancora di ritrarli con sicurezza di contorni nelle parole, nelle linee, nei colori, nei suoni? Sono cose che accadono a ogni artista, e anche a ogni pensatore, che tutti hanno esperienza di taluni oscuri accenni d'arte, di intravisti nuovi concetti e giudizi, che, per tempo più o meno lungo, non riescono nè a portare a compimento nè a dimenticare. E quale senso ha l'accusa che l'arte non adegui la realtà? Forse che fine dell'arte è di adeguare e ripetere la realtà, e non invece, unicamente, di esprimere i sentimenti dell'artista, in

funzione dei quali si formano figure, caratteri, azioni, una fantastica realtà? I dialoghi tra i sei personaggi e gli attori sono a tal segno privi di oggetto che qua e là, certamente contro l'intenzione dell'autore, prendono toni degni piuttosto di una farsa che di una tragedia.

Un uomo si è ucciso per una donna, che l'ha tradito; e nessuno sa, neppure quella donna stessa, se l'abbia tradito per perfidia o per distaccarlo da lei e dall'assurdo matrimonio che voleva fare con lei. È il soggetto di *Ciascuno a suo modo*, non tanto nuovo quanto sembra, perchè, in fondo, rientra in situazioni simili a quella della *Signora delle camelie* e del suo famoso tradimento per bontà e generosità, che l'innamorato fraintende per perfidia. Ma anche quel soggetto, invece di essere sviluppato per sè, serve ad aprire un'accademia sulla tesi: che nessuno conosce sè stesso, nessuno realmente può sapere, nè da sè stesso nè dagli altri, quel che egli veramente sia, e ciascuno fluttua nell'idea di sè a seconda delle immaginazioni sue ed altrui. C'è un personaggio, un quasi filosofo, che è un vero energumeno nel sostenere e inculcare questa tesi; e verso chi gli muove obiezioni, scatta, aggressivo, gli posa le mani sulle spalle, lo guarda fisso e da vicino, e gli dice « Così, dentro agli occhi — così! No — guardami. — Così a nudo come sei, con tutte le miserie e le brutture che hai dentro — tu come me — le paure, i rimorsi, le contraddizioni! — Staccalo da te il pagliaccetto che ti fabbrichi con l'interpretazione fittizia dei tuoi atti e dei tuoi sentimenti, e ti accorgerai subito che non ha nulla da vedere con ciò che sei o puoi essere veramente, con ciò che è in te e che tu non sai, e che è un dio terribile, bada, se tu ti opponi ad esso, ma che diventa subito pietoso d'ogni tua colpa, se t'abbandoni e non ti puoi scusare. — Eh, ma quest'abbandono ci sembra un 'negarci', cosa indegna di un uomo; e sarà sempre così, finchè crediamo che l'umanità consista nella cosiddetta coscienza o nel coraggio che abbiamo dimostrato una volta, invece che nella paura che ci ha consigliato tante volte d'esser prudenti ». Perchè questo *pathos*, perchè questo gran fracasso, per una scoperta che non è una scoperta? Ogni individuo, si sa, è un microcosmo, e contiene in sè tutte le possibilità del bene e del male, tutte le grandezze e tutte le viltà, e chi vuole umiliarsi ha sempre molte ragioni di farlo, e chi vuol confortarsi anche: il che non toglie che c'è una differenza tra il male che si ha in sè, represso, ricacciato in fondo, incatenato, sepolto, e quello che trapassa nella volontà e nell'azione: la differenza tra i due estremi dell'uomo buono (che, pure, *semper*

est pavidus) e del cattivo, nonchè dei gradi intermedi che il giudizio morale discerne. E, per quel che riguarda il conoscere sè stesso, l'uomo scrupoloso si conosce quanto deve e quanto gli bisogna, ma, se lo scrupolo non diventa in lui egotistico, e con ciò stesso peccaminoso, egli si guarda dalla mania di discendere in un fondo di sè stesso che non esiste come tale, ma solo come il fondo dell'intera vita cosmica, da cui veniamo fuori e in cui ci rituffiamo.

Non mi soffermo sopra un'altra delle più famose tragedie del Pirandello, della quale assai si è discusso, *l' Enrico IV*, che, come soggetto, rientra nel vecchio motivo amletico del pazzo che non è pazzo o ha cessato di esser pazzo, e che ha visto e ha compreso tutto quanto gli è accaduto e quanto gli si muove attorno, e, d'un tratto, prorompe in un impeto violento e si vendica. Noterò soltanto che vi ritorna la solita guisa di filosofare: chi è pazzo? chi è savio? chi conosce l'altro? « Bisognerebbe vedere che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, pareva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle cose che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perchè, guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero ieri! Guai se vi mettete come me a considerare questa cosa orribile che fa veramente impazzire: che se siete accanto ad un altro, e gli guardate negli occhi, — come io guardavo un giorno certi occhi — potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno, ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca... » (1). Affermazione dell'impossibilità di conseguire la verità, di andar mai di là da quello che appare a ciascuno, la quale è altresì l'argomento

(1) A qualcuno, come il FLORA (*Dal romanticismo al futurismo*, nuova ediz., Milano, 1925, p. 236), qui scappa la pazienza: « Questo giocare sui termini *σαγεσσα* e *παρρησια* come su bussolotti, quando si ha piena coscienza di non esser pazzi nel porre la sottile altalena, è per lo meno un perditempo. Questo chiedersi se siamo pazzi o savi sfogliando le margherite, ci sembra una goffaggine. E ammettiamo che la prima margherita si sfogli affermativamente, la seconda dirà di no. Allora, chi è dunque il pazzo? Ma chi volete fare ammattare? Andate al diavolo! ».

di *Così è (se vi pare)*. Un marito sa di conoscere perfettamente che sua moglie è una seconda moglie, sposata dopo la morte della prima, laddove la madre di questa non meno perfettamente sa e vede che la pretesa seconda moglie è sempre la prima, è sua figlia, non mai morta. Intanto, per effetto di terremoti e di incendi, sono stati distrutti i documenti che varrebbero a dirimere il contrasto e a stabilire quale dei due sia, nella sua placidezza di persuasione, folle; e la donna, la moglie, che potrebbe aprir la bocca e pronunziare la verità, si guarda bene dal parlare, perchè (dichiara) non vuole, col suo detto, togliere a uno dei due l'illusione di cui vive. E questa fermezza di ironica pietà sarebbe potuta essere l'anima artistica del dramma, se l'autore non avesse preferito invece fare della sua opera una « parabola » a illustrazione della tesi, che « la verità è ciò che pare »: tesi che non ha certo la feconda negatività dell'antico protagorismo e d'ogni altro scetticismo venuto in filosofia a suo tempo e luogo a stimolare il progresso del pensiero, ma è da dire puerile, posto che si è ammesso che uno dei due assertori, per malattia o per forte scossa d'improvviso sofferta, è in condizione di follia.

L'attrice e la donna, il teatro e la realtà della vita, l'arte che si versa nel sentire e fare pratico e sembra talvolta conformarlo a sè e falsificarlo, è una situazione psicologica già apparsa, come talune delle precedenti, in letteratura, chi ricordi, per non dire altro, la *Faustin* dei Goncourt o qualche episodio del *Re umorista* del nostro Cantoni. Nel *Trovarsi* del Pirandello l'attrice smania con l'uomo che l'ama: « Sai, è... è per forza così... perchè io sono stata sempre vera... sempre viva... ma non per me... ho vissuto sempre come di là da me stessa; e ora voglio essere 'qua' - 'io' - 'io' avere una vita, per me... devo trovarmi! (*s'infosca, si esaspera*). Ecco, vedi? dico: trovarmi. È orribile! Se parlo... Dovrei non parlare... mi sento parlare... Non vorrei più riconoscere la mia voce: me ne sono tanto servita! Vorrei parlare con una voce nuova; ma non è possibile, perchè non mi son mai fatta una voce, mai; e prima non ci ho badato; ho parlato sempre con questa mia voce... Ora non posso averne un'altra, è vero! è vero! è la mia! ». E le pare, tornando a recitare, di essersi « trovata », di avere stabilito l'equilibrio, riconquistando la realtà attraverso quella liberazione dalla realtà. Ma l'amante non vuol sapere, in lei, dell'attrice, ed ella si dà tutta all'arte. « Trovarsi... Ma sì, ecco. Non ci si trova alla fine che soli. Fortuna che si resti coi nostri fantasmi, più vivi e più veri d'ogni cosa viva e vera, in una certezza che sta a noi

solo raggiungere, che non può mancarci ». E termina: « E questo è vero... E non è vero niente... Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto ci si trova ». Fintanto che l'osservazione di fatto circa la frequenza in cui nell'attrice (nell'attrice che è doppiamente attrice, perchè è anche donna) la personalità ideale tende a imbevvere di sè quella reale, è tenuta nei suoi limiti empirici, ha un suo senso e un suo uso; ma, messa nei termini di un problema generale: se il sè stesso si ritrovi nella vita o nell'arte; che cosa, senza tanto smaniare, si può rispondere, se non che si ritrova così nell'una come nell'altra, nell'una in un aspetto, nell'altra in un altro; e che non solo nelle attrici, non solo nel teatro, non solo nell'arte, ma in ogni attività specificata (anche nella politica e nell'economia, anche nella filosofia), si profila la tendenza a interferire, con l'abito di un'esperienza speciale, nell'esercizio di tutta la restante vita: ragione per cui bisogna sempre vigilarsi e, nel caso, riscuotersi e rendersi conto che quel che ora ci sta dinanzi, quel che ora ci tocca fare, è una cosa di natura diversa da quella che si faceva prima.

Del tutto nuovo in letteratura non si direbbe neppure (chi ricordi l'ibseniano *Quando noi morti ci destiamo* o, magari, il *Ritratto ovale* del Poe) il motivo di *Diana e la Tuda*, della modella che si prende di desiderio e d'amore per l'artista innanzi a cui posa, e che in lei non vedè se non la modella, cioè un pratico strumento della sua arte, laddove a lei sembra che quell'uomo succhi il meglio dell'esser suo, che all'opera che egli lavora e che crede di cavare dal proprio cervello, ella dia la vita e l'anima sua. Questo spasimo si allarga, al solito, teoricamente, nel dramma, formulandosi nella rinnovata accusa all'arte di « fissare » il fluente e mutevole della vita, e complicandosi con un'altra accusa, rivolta alla natura da un vecchio scultore, che assiste con orrore al fissarsi del proprio corpo, che fu già vita e movimento, in una forma in cui la vita non scorre più, e perciò, non soffrendo la vista della fissità, egli un bel giorno fracassa tutte le sue statue, diventategli odiose. Al che non si sa che cosa dire, se non forse che l'arte tanto poco s'immobilizza nella forma creata, che, col ritmo medesimo di ogni cosa vivente, ne crea sempre di nuove, e che l'invecchiare e morire è appunto il trapasso della vita di forma in forma.

L'ultima sua opera teatrale, *Quando si è qualcuno*, annunziata come « uno dei lavori più tipicamente e squisitamente pirandelliani », può accettarsi come tale, rappresentante ultimo della sua maniera. La tragedia sarebbe quella del grand'uomo che è prigio-

niero del giudizio che lo ha pronunciato grande, della figura in cui è ammirato e fissato nella mente del pubblico, e non può più lasciarsi andare ai nuovi moti di vita, di fantasia e di pensiero che si accendono in lui, costretto a rimanere quello che una volta è stato e a rimanervi per sempre: non più uomo vivo, ma monumento di sè stesso. Anche questa pretesa tragedia è nient'altro che un incompreso processo della mente umana, la quale, non solo per grandi uomini, ma per tutti gli uomini e per tutte le cose, ha bisogno di formare le cosiddette classificazioni, che, indispensabili come sono, possono pervertirsi, e si pervertono di frequente, in ostacoli e pregiudizi ai nuovi giudizi che sono richiesti dal nuovo che sempre si produce; e gli individui possono, secondo i casi, sentirsi o essere realmente inferiori (« acquista fama e póniti a sedere ») o superiori alla classificazione che hanno ricevuta e che ha tendenza a persistere e pur dev'essere, ed è, di continuo, modificata o rovesciata. Ma se un singolo uomo o grand'uomo s'immagina, come il protagonista del dramma del Pirandello, prigioniero di essa e ne soffre o ne muore, si tratta, in questo caso, di una puerile apprensione o di una infermità mentale, e potrà venirne fuori la rappresentazione comica o pietosa, ma non mai quella che tenta di darne il Pirandello, grave di un inesistente mistero e di una misteriosa tragedia. Il quale pare, in qualche punto del dramma, accennare ad altro: al disperato strazio di un vecchio che si prende d'amore per una giovane donna: « Tu non l'hai compreso questo ritegno in me del pudore d'esser vecchio, per te giovine. E questa cosa atroce che ai vecchi avviene, tu non la sai: uno specchio — scoprirsi d'improvviso — e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più — e la vergogna dentro, la vergogna allora, come d'un'oscenità, di sentirsi, con quell'aspetto di vecchio, il cuore ancor giovine e caldo ». Ma questo che è un grido di spasimo, come se ne incontrano nei drammi del Pirandello, è soverchiato dal falso dramma d'idee, che predomina e si configura astrattamente, ricorrendo persino a gesti e atteggiamenti simbolici. Per mera curiosità, è da notare che la materia per l'azione teatrale è presa, questa volta, da un aneddoto di storia letteraria, dal caso di Domenico Gnoli, che volle presentarsi ringiovanito celandosi sotto l'immaginarìa persona di Giulio Orsini e per qualche tempo godè del tranello in cui aveva tirato i critici, spregiatori della sua arte e fanatici di quella dei giovani (1).

(1) Si veda *Letteratura della nuova Italia*, IV, 157-66.

Mi pare che questa esemplificazione sia bastevole alla dimostrazione che si doveva dare; e, quanto alle noterelle che l'hanno accompagnata per mettere in luce via via l'inconsistenza delle tesi che il Pirandello propone, non si vorrà obiettare che qui il critico ha commesso l'errore di discutere come teorie quelle che nell'autore non sono tali, ma espressioni di uno stato d'animo scettico, pessimistico, desolato, esasperato, di un uomo che si sente avvolto in tenebre non diradabili e vede cedere e sfuggirgli ogni punto sul quale tenta o potrebbe tentare di appoggiarsi. Può darsi che il Pirandello si trovi veramente in questa condizione di burrasca e di terrore e di furore, sulla quale, superata che fosse dal vigore geniale dell'artista, potrebbe certamente sorgere una lirica, un romanzo, un dramma doloroso e pur vivo e bello. Ma egli non la supera e, da una parte, par che si appaghi nello sfogarsi e, dall'altra, attende a lavorare drammi ingegnosi, spigliati e agilmente dialogati, e prende evidentemente gusto da intellettuale alle sue tesi e ai suoi paradossi. È — tanto per intenderci e serbando le debite proporzioni — come se ci si trovi dinanzi non già al Leopardi, poeta degli idillii e degli altri canti, ma al Leopardi polemista delle *Operette morali*, che discute e col quale si discute: l'eccezione dello stato poetico dell'anima non ha luogo, perchè questo stato poetico non è da lui nè conseguito e neppure perseguito. Si osservi, per dirne una, come nel dramma *Ciascuno a suo modo*, nei cui personaggi e nelle cui azioni parrebbe che dovesse regnare continuo il senso della cecità congiunto al senso dell'impurità, non solo abbondino, invece, le discussioni e i teorici battibecchi, ma venga adoperato perfino il vecchio espediente teatrale del cosiddetto « teatro in teatro », e ai due atti dell'azione si alternino altri due in cui si vede e s'ode il pubblico dei palchi e della platea e si assiste alle reazioni e alle risposende tra quel che la scena rappresenta e quel che si attua nella vita reale. « Umoreismo » si dice, e bisognerebbe piuttosto dire « troppa facilità d'esecuzione »; e in questa troppa facilità è l'origine della copiosa produzione teatrale del Pirandello, che si è composto una ricetta, ha trovato una maniera, e la viene adoperando con aria, cioè con stile, tutt'altro che d'angosciato, addolorato e furibondo: tutt'al più, con lo stile di un intellettuale esasperato, e « prigioniero » lui, veramente, dei demoni logici che ha evocati e che non riesce a mettere a posto nè fugare.

Siffatta sua maniera ha avuta molta fortuna, in Italia e fuori d'Italia; e, nel ricercare di ciò le cagioni, converrebbe forse in primo luogo annoverare questa: che la filosofia, la quale, checchè

si ciarli in contrario, è un bisogno naturale e insopprimibile dell'uomo, trattata come va trattata riesce dura e difficile, e perciò alla gente mediocre, al buon borghese, piace, non potendo altro, possederne almeno l'apparenza e vedersi sfilare dinanzi affermazioni e negazioni arrischiate, pseudoteorie, fantastiche spiegazioni, e discutervi e litigarvi intorno. Piace segnatamente in tempi di generale discesa del livello mentale e critico, come sono quelli seguiti all'eretismo e alle distruzioni della guerra, nei quali, per tal ragione, si è potuto credere che il Pirandello, — che non ha mai in vita sua elaborato una proposizione filosofica, e che la sola volta che cercò di svolgere metodicamente un problema (nel libro sull'umorismo) provò questa sua incapacità, — sia penetrato nel mistero della vita e ne abbia dato o escogitato la soluzione o una serie progressiva di soluzioni; e che, in ogni caso, da lui sia da aspettare che alla perfine, uscendo dalle negazioni e dal pessimismo, giunga ad una fede e l'annunzi agli uomini. Sarà questa (suonano così le ingenuie domande degli ingenui) una riaffermazione della religione tradizionale? o di quella dell'amore per l'umanità? o una affatto nuova, da lui inventata, come quella dell'arte, che, coltivata con totale dedizione ed adesione, supererà l'antitesi con la realtà? (1). Sarà (come talvolta ha dichiarato l'autore) la regola suprema di « non lasciarsi sorpassare dalla vita » e di « mutare con la vita e vincere l'immobilità che uccide »? Altri, cercando persino di assegnare storicamente un posto a questa sua filosofia, l'ha messa in relazione con le filosofie variamente idealistiche, laddove, se mai, le premesse delle tesi del Pirandello si ritrovano nel naturalismo, nello psicologismo e nell'associazionismo, che fiorivano al tempo della sua giovinezza. Convien altresì notare che quel suo scetticismo e pessimismo, quel suo vedere il negativo e non il positivo, il disgregato e non l'unicato, il dissolvimento e non la volontà e l'azione, rispondono anch'essi a uno stato d'animo generalmente diffuso. Tenendo presente, oltre queste cagioni di buon successo, il modo sorprendente e capzioso con cui i suoi drammi si presentano, perfino coi loro titoli fuori del comune, ben s'intende un giudizio che ha avuto occasione di darne il famoso industriale americano, Henry Ford, e che si trova riferito nel libro di un ammiratore: « Io non sono competente —

(1) Si veda a prova di coteste strane interpretazioni e aspettative un saggio di U. Leo, *Pirandello, Kunsttheorie und Maskensymbol*: nella *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933, pp. 94-129).

disse il Ford — in fatto di letteratura » (e questa è, veramente, più che una parola di modestia); « però sono dell'opinione che con lui si possa fare un affare eccellente » (e questo è certamente vero e pronunziato da persona competente): « i suoi lavori si adattano ad un vasto pubblico: il Pirandello è l'uomo del popolo » (voleva dire della platea), « almeno io sono di questo avviso: egli non è per gli intellettuali » (voleva dire per gli intelligenti e per i riflessivi): « ragione per cui si è in me radicato il proposito di finanziare una sua *tournee* in America. Voglio dimostrargli che con lui si possono guadagnare dei milioni » (1).

Per intanto, gli intelligenti, che non si sono mai persuasi del tutto della solidità della sua arte, manifestano a più riprese la loro poca fiducia nella durezza di questa fortuna con l'insistere nel lodare il Pirandello di alcune novelle di carattere realistico e pessimistico, non ancora toccate da quel falso filosofare, non torturate da quella falsa profondità, e anche alcuni drammi della medesima ispirazione, come *Liola* e *Il berretto a sonagli*. Sebbene anche a quest'ultimo egli abbia appiccicato un finale di dubbio gusto, che vorrebbe essere tragicomico o umoristico (e che mancava nella novella da cui ha tratto il dramma (2), la spregevole e compassionevole persona dell'uomo che a ogni patto vuol salva la sua estrinseca rispettabilità sociale sì che nessuno possa mai rinfacciargli la vergogna che egli sa di avere nella vita, — la vergogna che egli tollera, perchè alla donna, che è sua moglie e da cui si lascia tradire, è tristemente legato col legame dei sensi e non potrebbe strapparsene senza strappare da sé ogni attaccamento di piacere, senza morire, — è acutamente analizzata e vigorosamente messa in azione col suo fare ravvolto e sfuggente e con l'animo, a suo modo, volitivo e risoluto e pronto a ogni sbaraglio per difendere quell'unica sua ragion di vita. Altre volte, in questi drammi che abbiamo chiamato realistici, si cade nell'estremo opposto dell'intellettualismo, nella materialità del fatto, come in *Tutto per bene*, che è tratto anch'esso da una novella, e nel quale il protagonista non assurge a personaggio drammatico e poetico, e invano, avvedendosi di ciò, nel partirsene « quasi rimbecillito », tenta con la parola e col gesto l'amaro sarcasmo, che rimane superficiale.

B. CROCE.

(1) F. PASINI, op. cit., p. 287.

(2) *La verità*: si può vedere nelle *Novelle per un anno*, vol. IV.