

# Il Pirandello di Antonino Pagliaro fra dialetto e ingegno poetico

Silvia Cannizzo\*

Ascuta a mmia cchiuttostu. Non lassari  
mancu 'na muddichedda di la carni  
di chissu! Comu trasi la so' lingua  
dintra 'a to' vucca, tu diventi sùbbitu  
tuttu lingua, Ciclopu, e tuttu spìritu!<sup>1</sup>

Pirandello, 1967: 40-1

*Abstract.* In 1967 Antonino Pagliaro gave an official lesson entitled «La poetica di Luigi Pirandello» to celebrate the centenary of the playwright's birth, which is published here for the first time. Recent studies have highlighted the role played by the functionality of language in Antonino Pagliaro's philosophy. The aim of this article is to highlight the creative function of language that Pagliaro illustrates through the *Luigi Pirandello* case study, by analyzing the themes of dialect, stylistics, and semantic criticism.

*Keywords:* Antonino Pagliaro; Luigi Pirandello; Dialect; Semantic criticism; Functions of language.

## 1. *Quale Pirandello? Il primo centenario della nascita*

Gli interessi del linguista e filosofo del linguaggio Antonino Pagliaro (1898-1973) per la produzione artistica di Luigi Pirandello (1867-1936) sono ben noti<sup>2</sup>. Eppure all'interno della bibliografia sul tema è assente il documento sonoro che per la prima volta vede la luce in forma scritta e che presentiamo in Appendice, arricchito di note e riferimenti alle citazioni. Trattasi dell'orazione ufficiale dal

\* Email: [cannizzo.silvia@gmail.com](mailto:cannizzo.silvia@gmail.com)

<sup>1</sup> Questi versi sono analizzati da Antonino Pagliaro (cfr. Pagliaro, 1967b: XXV) per evidenziare la dipendenza di alcuni passaggi dell'opera *'U Ciclopu* (1967) dalla traduzione del grecista Ettore Romagnoli (1871-1938).

<sup>2</sup> Si veda la bibliografia raccolta dal glottologo Walter Belardi (1923-2008), cfr. Belardi (1992: 219-234), dove si nota però l'assenza di Pagliaro (1969).

titolo «La poetica di Luigi Pirandello»<sup>3</sup>, pronunciata da Pagliaro in occasione del primo centenario della nascita del drammaturgo siciliano, evento celebrato a Roma il 28 giugno 1967<sup>4</sup>. L'iniziativa di allora, volta alla riscoperta o se vogliamo all'inizio di un'opera di diffusione della produzione artistica di Pirandello, ci permette di esaminare nuovamente l'interpretazione pagliariana della novel-listica, ma soprattutto delle opere teatrali dialettali di Pirandello. Pagliaro, che si occupò del drammaturgo siciliano fra il 1967 e il 1972, procedette in questi suoi studi mentre si interessava ad altri temi, nello specifico a Dante, all'iranistica e agli studi dialettologici. Al fine di determinare il significato definitivo dell'opera di Pirandello, Pagliaro non sembra suggerire una strada da prediligere, ma anzi percorre diversi piani d'indagine che fa procedere parallelamente e che fa intersecare, invitandoci ad ammetterli tutti contemporaneamente e a farli coesistere. Che genere di relazione esiste allora fra gli studi su Pirandello e quelli relativi alla critica semantica, alla stilistica e alla dialettologia in Pagliaro? Questo l'interrogativo che ha spinto la nostra ricerca alla scoperta di elementi di contatto e di reciproca influenza fra la teoria linguistica di Pagliaro e l'interpretazione che egli diede del *suo* Pirandello.

## 2. *La dialettalità di Luigi Pirandello secondo Antonino Pagliaro*

Il tema del dialetto all'interno della produzione del drammaturgo siciliano<sup>5</sup> è assolutamente centrale nella critica di Pagliaro.

<sup>3</sup> Vedi *infra*, pp. 103-110.

<sup>4</sup> Oltre a Pagliaro, erano presenti alla commemorazione l'allora Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat (1898-1988), il Sindaco di Roma Amerigo Petrucci (1922-1983), l'On. Avv. Mario Scelba (1901-1991), in qualità di Presidente del Comitato Nazionale per le celebrazioni del I centenario della nascita di Luigi Pirandello e Umberto Bosco (1900-1987) in veste di Presidente dell'Istituto di Studi Pirandelliani e Vice Presidente del Comitato Nazionale per le celebrazioni del I centenario della nascita di Luigi Pirandello. Cfr. Archivio storico della Presidenza della Repubblica, Diari storici, Collezione dei diari del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat, Intervento del Presidente della Repubblica alla celebrazione ufficiale del centenario della nascita di Luigi Pirandello (<https://archivio.quirinale.it/aspr/diari/EVENT-002-005188/presidente/giuseppe-saragat>; ultima consultazione 31 gennaio 2020).

<sup>5</sup> «Com'è noto, Pirandello si laureò a Bonn nel marzo 1891 con una tesi sul proprio dialetto *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Halle, Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses; rist. anast. con «Prefazione» di G. Nencioni, Pisa, Marlin 1973;

Quest'ultimo arriva a una teorizzazione della funzionalità del dialetto nell'articolo «Teoria e prassi linguistica di Luigi Pirandello» (1968), che sarà poi ripreso nel settimo capitolo dell'opera *Forma e tradizione* (1972) intitolato per l'appunto «La dialettalità di Luigi Pirandello». In «Teoria e prassi» è presente quella che Pagliaro indica essere la teoria pirandelliana della dialettalità, la quale è presentata dallo stesso Pirandello nell'articolo «Dialettalità»<sup>6</sup> (1960/1921). Per *dialettalità* Pirandello intende

la comunione linguistica italiana, come è consegnata nella varietà dei dialetti che la compongono; da essa emerge la lingua comune (è questa, com'è noto, la tesi sostenuta da Dante nel *De vulgari eloquentia*<sup>7</sup> per il volgare illustre), attraverso la creatività, che è opera selettiva dei parlanti e soprattutto degli scrittori (Pagliaro, 1968b: 256).

Dunque la teoria della dialettalità di Pirandello coincide per Pagliaro con ciò che letterati prima e linguisti e filosofi del linguaggio poi hanno indicato come “questione della lingua”. Ma si veda di seguito:

Pure è degna di nota, in questa teoria pirandelliana, la connessione che vi è postulata tra il realismo linguistico e il dialetto, poiché come viva e reale è avvertita solo la lingua parlata, e questa ha, necessariamente, le sue sorgenti nel dialetto, nella sua forma interna, quando pure non s'identifica con esso (ivi: 257).

La riflessione sulla dialettalità di Pirandello nacque in Pagliaro tardivamente rispetto all'inizio dei suoi studi sul drammaturgo. Il tema è infatti assente nell'articolo «Luigi Pirandello» (1967), pubblicato in *L'Italia che scrive*, e anche nella già citata orazione ufficiale, nella quale Pagliaro concentrò piuttosto il suo intervento su temi legati alla poetica pirandelliana quali l'umorismo, il tragico e l'ansia di vivere. Il tema del dialetto è solo accennato (Pagliaro, 1967c: 10) nella Prefazione di *Luigi Pirandello* (Puglisi, Di Pietro, 1967), mentre invece è presente, seppur *in nuce*, nelle pagine della Prefazione di *'U Ciclopu* (1967):

trad. it. [...] *La parlata di Girgenti*, Firenze, Vallecchi 1981 [...]» (Sgroi, 1982: 336 n. 22). La trascrizione del *Taccuino di Bonn* (1889-1893) si ritrova in Pirandello (1960: 1187-1195).

<sup>6</sup> L'articolo venne pubblicato in *Cronache d'attualità*, agosto-settembre-ottobre 1921 (fascicolo dedicato al «Teatro Sperimentale»), ora in Pirandello (1960: 1169-1172).

<sup>7</sup> Qui Pagliaro rimanda al suo *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia* (1966), che può sottolineare una primissima connessione fra i suoi studi su Dante e quelli pirandelliani e dialettologici. Impossibile non ricordare poi che nel 1963 veniva pubblicato il volume *Storia linguistica dell'Italia unita* del linguista Tullio De Mauro (1932-2017).

Se Pirandello si è, in primo luogo, volto al teatro dialettale, ciò è certo dovuto al fatto che il personaggio gli si formava nella fantasia come vivente in quel particolare linguaggio, capace, come si è detto, di rappresentare realisticamente un certo mito umano così come si 'storicizza' in un ambiente. Una riprova di ciò si ha nel fatto che le sue traduzioni in italiano del testo dialettale risultano povere e come spente, nei confronti della veracità e vitalità della forma natia (Pagliaro, 1967b: XVII)<sup>8</sup>.

Una possibile spiegazione di questo incontro tardivo si può rintracciare nel fatto che il tema del dialetto fu utile a Pagliaro per indagare i meccanismi di funzionamento del linguaggio pirandelliano. Fu cioè indispensabile a definirne lo stile. Per stile infatti Pagliaro non intende «i modi nei quali si atteggia la creatività in sé, nelle sue libere scelte, cioè, in quell'area più interna della fantasia, in cui manca ancora un riferimento esplicito ai modi più o meno vincolanti della tecnica operativa» (Pagliaro, 1968b: 250), bensì:

il modo con cui lo scrittore assume la lingua, pone, cioè, in opera la funzionalità del sistema; è l'insieme di atteggiamenti espressivi ricorrenti, dai quali risulta una fisionomia linguistica individualmente distinta. [...] La maniera [cioè] con cui lo scrittore accetta il sistema, la peculiarità dei modi con cui se ne serve, costituiscono il suo stile (*ibid.*).

<sup>8</sup> Proseguendo (ivi: XVII-III), l'analisi di Pagliaro si focalizza sull'opera teatrale in dialetto siciliano *Liolà* (1916), le cui osservazioni sembrano avere ampi tratti di somiglianza con quelle precedentemente espresse da Antonio Gramsci (1891-1937) in diversi luoghi testuali. Anche Gramsci infatti fu critico del teatro di Pirandello e anzi, come egli stesso scrisse in una lettera a Tania del 19 marzo 1927, scoprì il drammaturgo siciliano prima di Adriano Tilgher (1887-1941), cfr. Gramsci (2014: 34). Sempre di Gramsci si vedano le recensioni delle rappresentazioni teatrali comparse sull'*Avanti!* fra il 1917 e il 1920, cfr. Gramsci e Tilgher (2015: 23-46), in particolare quella del 4 aprile 1917 riguardante *Liolà* (ivi: 25-27). Celebri inoltre diversi luoghi testuali dei *Quaderni del Carcere*, fra questi cfr. Gramsci (1975: 350), Q 3, §73, *I nipotini di padre Bresciani*. Luigi Capuana e Gramsci (ivi: 1672), Q 14, §15, *Il teatro di Pirandello*. Certo è bene sottolineare i differenti orizzonti entro cui inserire le analisi del dialetto pirandelliano di Pagliaro e di Gramsci, dove per il primo il dialetto è giustificatorio dell'ingegno poetico del drammaturgo siciliano, mentre per il secondo esso svolge piuttosto una funzione politico-culturale: per entrambi, tuttavia, è evidente come Pirandello abbia avuto un ruolo nella valorizzazione del dialetto nei confronti della lingua comune. Alla base di ciò la probabile comunanza di lettura dell'articolo di Pirandello «Teatro siciliano?» (1909), pubblicato in *Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze Sociali* il 31 gennaio 1909, ora in Pirandello (1960: 1165-1169), citato da Pagliaro (1968b: 254). Sul Gramsci critico di Pirandello, cfr. Borsellino (1982), Sgroi (1982) e Lo Piparo (1982).

Ebbene, considerando che in Italia la capacità di un autore di dominare un sistema linguistico in tutte le sue potenzialità comunicative ed espressive fu, al tempo di Pirandello e non solo, prerogativa dei soli toscani, i narratori non godettero mai pienamente della possibilità di usufruire della «disponibilità di una lingua comune effettivamente parlata [...], capace [cioè] di adempiere le esigenze di un discorso vivo, attuale, quotidiano, da porre in bocca a personaggi di estrazione popolare» (cfr. *ivi*: 251). Per Pagliaro è dunque all'interno di questa consapevolezza che Pirandello maturò la sua coscienza artistica: egli evidenzia come il periodo che va dal 1915 al 1920, gli anni cioè in cui Pirandello si occupò del componimento di diversi drammi dialettali, fu quello in cui il drammaturgo accettò che il suo ingegno poetico nasceva nel dialetto stesso (cfr. Pagliaro, 1968a: 4-5). Pagliaro infatti mette in risalto come questa presa di coscienza da parte di Pirandello avvenne passando da una concezione di «netta distinzione fra attività creatrice della fantasia e obiettivazione formale, dando quasi alla lingua una funzione strumentale al servizio di questa» (Pagliaro, 1968b: 255) ad un'altra concezione, secondo cui è invece all'interno dello stesso piano conoscitivo del dialetto che vanno formandosi i personaggi e gli ambienti dei suoi drammi:

il segno dialettale, in rapporto all'ambito più ristretto e raccolto in cui opera, ha una carica affettiva e sensitiva che il segno di lingua, appreso dai libri e, comunque, spersonalizzato per la sua stessa estensione, non possiede; infine, l'indole umana dello scrittore, la sua forma interiore (modo di vedere e avvertire le cose secondo certi angoli o specifiche categorie) si è *plasmata* in un ambiente particolare, i cui valori sono custoditi e espressi dal dialetto, sì che egli non potrà facilmente adeguarsi a una forma secondaria, spesso diversa per angolazioni conoscitive, e, comunque, di più vasta estensione, e, perciò, meno intensa, com'è la lingua di cultura (*ivi*: 255-256, corsivo nostro).

In Pirandello, la forza del dialetto nella sua funzione creatrice è tale che essa prorompe esondando in quelle che Pagliaro chiama la funzione espressiva e la funzione comunicativa, rinvenibili persino in quei drammi scritti in lingua comune. Ciò è rintracciabile soprattutto sul piano lessicale attraverso i neologismi (cfr. *ivi*: 268, 291-292) e il linguaggio metaforico (cfr. *ivi*: 268, 280)<sup>9</sup>, nonché nelle

<sup>9</sup> Cfr. anche Pagliaro (1972: 238-240).

didascalie<sup>10</sup>, in cui vengono descritti quei paesaggi (ivi: 265-267) che fanno da sfondo ai drammi pirandelliani. In sostanza:

il linguaggio è condizionato, alle origini, dalle tendenze e disposizioni, che costituiscono la libertà umana dell'artista nei confronti del mondo della natura e del mondo degli uomini, il suo modo di avvertire se stesso, il proprio esistere in tutti i legami che lo determinano. Nell'opera, cioè nella realtà fantastica obbiettata, tale condizionamento è più o meno presente, certo a seconda del genere letterario, ma, a più stretto rigore, in relazione al vigore, maggiore o minore, con cui il linguaggio obbiettava la realtà fantastica e, in conseguenza, al grado della sua vitalità nel mondo delle cose create (Pagliaro, 1968a: 49).

Se perciò per Pagliaro il linguaggio obbiettava l'intenzione, in Pirandello è con il dialetto che maggiormente si obbiettava quella realtà fantastica nata in seno al dialetto stesso, rivelando in questo modo tutto l'ingegno poetico del drammaturgo siciliano (cfr. Pirandello, 1958: 642). E per Pagliaro questo è vero soprattutto nelle novelle e nei primi romanzi (cfr. Pagliaro, 1972: 249). Nel periodo teatrale che va fra il 1915 e il 1920 invece, come abbiamo visto, avviene un passaggio più sottile: il dialetto è ritrovato surrettiziamente, non più in quella maniera immediata o se vogliamo ingenua delle novelle e dei primi romanzi, ma mediato da una lingua comune<sup>11</sup> che meglio è in grado di rappresentare i nuovi scenari in cui nascono e vivono i drammi di nuovi personaggi:

Mano a mano che la tendenza realistica si ritrae nei confronti di quella dialettica, viene meno, per così dire, il contatto diretto con il mondo reale o fantastico, il vedere e il sentire, per fare posto a un 'considerare', che si può agevolmente tradurre nei termini della lingua comune, a un livello più o meno colto (Pagliaro, 1972: 249).

Il passaggio dal dialetto alla lingua comune in Pirandello è perciò per Pagliaro l'elemento che in sostanza fa entrare il drammaturgo siciliano nella sua maturità artistica o, se vogliamo, in quella più consapevole. Viene abbandonato il momento dell'arte ingenua per quello della riflessione, il *vivere* per il *considerare*, l'ambiente sici-

<sup>10</sup> Nelle opere teatrali le didascalie e il ritmo dialogico sono per Pagliaro i luoghi in cui maggiormente si ravvisa la presenza di Pirandello, il quale, non potendosi rappresentare come Io-narrante come già nelle novelle e nei romanzi, si manifesta nello svilupparsi del dialogo fra i personaggi e nella spiegazione del contesto delle varie scene.

<sup>11</sup> Su questo anche il Gramsci dei *Quaderni*, cfr. Gramsci (1975: 2235), Q 23, § 39, *Luigi Capuana*.

liano popolaresco, rurale e regionale per la realtà cittadino-borghese. E il modo in cui si manifesta questo genere di cambiamento, il quale si ripercuote nel dominio della creatività pirandelliana, è testimoniato dal diverso approccio con cui Pirandello assume appunto il dialetto: inizialmente, nel periodo delle novelle e dei romanzi, l'autore attinge direttamente al dialetto nella sua forma più immediata e ingenua; in seguito, nel teatro dialettale del periodo 1915-1920, la componente dialettica aumenta a discapito di quella realistico-descrittiva, facendo venir meno «quel mondo memoriale da cui egli [ha attinto] in misura più o meno grande»<sup>12</sup> e l'intenzione creativa, dovendosi muovere all'interno del dominio della lingua comune, trova manifestazioni concrete in quelle che Pagliaro, in «Teoria e prassi» (1968), chiama *innovazioni linguistiche*<sup>13</sup> (cfr. Pagliaro, 1968b: 277-278). Pagliaro sembra insomma dirci che l'ingegno poetico pirandelliano non avrebbe raggiunto queste vette di genialità se, semplicemente, Pirandello non fosse stato ardentemente siciliano<sup>14</sup> (cfr. *ivi*: 282-290).

### 3. Pirandello non filosofo, ma artista

«Oh viaggio curioso de le vite / sciocche d'innumerabili mortali! / Oh per le vie de la città spedite, / che retata di drammi originali...!» (Pirandello, 2015/1889: 126). La Sicilia, e ancor di più i siciliani, offrono a Pirandello quell'enorme varietà di casi umani da osservare e *considerare* per la propria produzione letteraria. Il punto di riferimento della riflessione di Pirandello è per Pagliaro infatti la condizione umana analizzata attraverso il particolare filtro dell'umorismo (cfr. Pagliaro, 1967b: XIII):

Per Pirandello la «riflessione» assume una funzione creativa, in quanto compete a essa di includere nel dato fantastico, come fine estremo, il valore che lo faccia manifestazione e simbolo di universalità umana. [...] Pirandello reclama la presenza esplicita della riflessione e si rifà all'umorismo, poiché in esso la

<sup>12</sup> «Orazione ufficiale del Prof. Antonino Pagliaro, sul tema “La poetica di Luigi Pirandello”»: cfr. *infra*, p. 104.

<sup>13</sup> Il tema delle innovazioni linguistiche è presente già in un'opera di molti anni precedente, il *Sommario di linguistica arioeuropea*, cfr. Pagliaro (1930: 117-121).

<sup>14</sup> Della stessa opinione Giuseppe Padellaro, cfr. Pagliaro (1969: 5).

presenza è più scoperta; anzi, essa è la sorgente e la condizione di tale genere d'arte (Pagliaro, 1968a: 5)<sup>15</sup>.

Più che una conscia intenzione umoristica c'è in Pirandello una naturale inclinazione per il grottesco (cfr. Pagliaro, 1968a: 8). Egli, quale grande osservatore e semplificatore, è cioè in grado, grazie alla sua potente fantasia creatrice, di estrapolare dalla comune quotidianità e dall'inconscio delle figure fantastiche e di proiettarle sul piano dell'arte. Pirandello è perciò artista in quanto scopre internamente alla realtà il suo dualismo e la sua contraddittorietà semplicemente osservandola (cfr. Pagliaro, 1968a: 3-4):

In Pirandello, non filosofo ma artista, la presa di posizione di fronte alla vita reale, che costituisce un abito intellettuale, le cui radici si affondano nella sua coscienza di uomo, non porta a dimostrazioni e verifiche razionali, bensì a esemplificazioni concrete, a fatti reali, a personaggi che «esistono», poiché la fantasia creatrice li trae dal grigiore dell'esperienza quotidiana o dall'oscurità dell'inconscio, e li proietta sul piano dell'arte come esempi di un considerare. L'evento sviluppa la tesi, *che è già posta* nel personaggio (spesso lo scrittore interviene a dichiarare esplicitamente tale sviluppo); la conquista che il personaggio fa di sé, in virtù della passione angosciosa che vi si accompagna, è essa stessa «vita vissuta», e, perciò, legittima materia d'arte. In considerazione di ciò, a noi sembra che la qualifica più appropriata per l'arte di Pirandello (ma è necessaria una qualifica?) sia quella di «realismo dialettico» (ivi: 13, corsivo mio).

E se, come ci segnala Pagliaro (1967a: 25), Pirandello ha goduto di influenze filosofiche, egli non è filosofo, poiché la sua funzione creativa muove su di un piano che non può essere considerato prettamente razionale (cfr. Pagliaro, 1968a: 4-5), pur riuscendo comunque a considerare l'esistenza con la stessa validità di categoria. Ma se per Pagliaro Pirandello non è filosofo, allora è proprio in virtù di questo non-riconoscimento che è dimostrato lo straordinario vigore del suo ingegno poetico:

La presenza della riflessione, che egli reclama quasi come il rovescio della creazione fantastica, è, in effetti, la stessa posizione problematica del personaggio e dell'evento, in rapporto alla quale essi *si attueranno* attraverso lo sviluppo dialettico del contrasto, *che hanno implicito*; in altre parole, la *fabula* nasce *avendo in sé* i termini del suo attuarsi dialettico, come ricerca di una soluzione a un caso umano fuori della norma, tragico o, comunque, difficile (ivi: 12, corsivo mio).

<sup>15</sup> Già Pagliaro (1967a: 25).



L'ingegno poetico pirandelliano, il suo occhio e la sua sensibilità, sono cioè in grado di cogliere aspetti della realtà prima ancora che essi passino attraverso una spiegazione razionalmente considerata. È alla luce di questo ragionamento che Pagliaro suggerisce di organizzare la produzione pirandelliana, che risponde a una sua complessiva unitarietà di fondo, secondo «una distinzione, per dire così, fenomenologica, la quale accosti fra loro i componimenti in base alla diversa forma»<sup>16</sup>. È piuttosto evidente la presa di distanza dalla critica crociana<sup>17</sup>, come esplicitato in alcune battute dell'articolo «Luigi Pirandello» (1967) sulla rivista *L'Italia che scrive*:

La nota condanna idealistica dell'arte di Pirandello, fondata sul principio che esclude dal dominio dell'arte, cioè dalla poesia, ogni intenzione raziocinante, è ingiusta e parziale, dal momento che la razionalità nel suo obiettivarsi poeticamente si traduce in valori e forme che appartengono pure al dominio dell'arte: l'elemento logicizzante, con i suoi processi è solo la traduzione dialettica di condizioni di essere e stati d'animo particolari [...] (Pagliaro, 1967a: 25).

Per Pagliaro, perciò, continuare a cedere ad una certa critica idealistica che identifica l'intuizione con l'espressione impedirebbe di cogliere l'arte di Pirandello e il valore intrinseco delle sue opere in quanto

lascia del tutto fuori campo, tanto il processo primario che trova nel dato intuitivo la propria forma, quanto l'obiettivarsi di tale forma nei valori concreti, che la costituiscono in opera. Difatti, circoscritta la creazione al momento in cui la fantasia creatrice fissa nell'immagine il ritmo della vita com'è vissuta (momento indubbiamente essenziale per qualsiasi arte), il compito della critica risulta esaurito nella soggettiva assunzione della validità estetica di essa; il che è quanto dire, nella constatazione del livello lirico, in cui si compie l'incontro con il componimento. Rimangono, in conseguenza, sacrificate dal punto di vista critico, così l'opera, il cui impegno estetico meglio risalta in funzione dei precedenti intellettuali e affettivi, che mediante essa si danno una forma sul piano dell'arte, come quella, il cui pregio maggiore risiede nei valori espressivi, cioè, nel modo con cui, trattandosi di poesia, l'intuizione si incorpora nel ritmo del segno verbale (Pagliaro, 1968a: 3).

<sup>16</sup> Pagliaro (1968a: 17 n. 13, 31-32).

<sup>17</sup> La distanza di Pagliaro dal Croce, documentabile fin dal *Sommario* (1930) – su cui cfr. Gensini (2016: 131, 134-139) –, si era accentuata negli interventi del dopoguerra, cfr. Pagliaro (1962, 1963).

Ma a noi pare ci sia dell'altro: Pagliaro non solo si scaglia contro una certa "critica nostrana" per la difesa dell'opera di Pirandello, ma rivolge le sue riflessioni anche nei confronti di una certa deriva degli studi sul linguaggio che già intravedeva. L'interesse di Pagliaro per la critica semantica, la stilistica e la dialettologia, che inizia nel dopoguerra e l'accompagna fino alla fine della sua vita, è motivato infatti dall'esigenza di non accentuare troppo l'aspetto della funzione comunicativa della lingua (cfr. Pagliaro, 1972: 205) a discapito delle altre funzioni, ma di continuare invece a indagare – all'interno dell'impianto della funzionalità<sup>18</sup> – anche la funzione creativa, al fine di spingere gli studi verso un enigmatico orizzonte di «forme spersonalizzate del comunicare, a quelle prime esperienze, non solo conoscitive, bensì soprattutto sensitive ed emotive, dalle quali il segno è nato» (Pagliaro, 1968b: 249). E in questo senso si pone il caso-studio *Luigi Pirandello*: un autore che, con il suo stile, dimostra che ciò che viene manifestandosi nella funzione espressiva – ma anche in quella conoscitiva – è rintracciabile anche, e forse soprattutto, al di là del perimetro della sola funzione comunicativa della lingua.

### Appendice

«Orazione ufficiale del Prof. Antonino Pagliaro, sul tema "La poetica di Luigi Pirandello"» in *Commemorazione di Luigi Pirandello nel centenario della nascita. Roma, 28 giugno 1967*, materiale depositato presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi - Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, Fondo Voci Storiche, coll. VD 314, inv. 162360.

Signor Presidente della Repubblica, la presenza di un artista nella vita e nella cultura del suo tempo e, non meno, il vario sopravvivere della sua opera in epoche e società diverse sono certamente condizionati dalle risponderne maggiori o minori che la sua arte incontra. Il clima spirituale di un'epoca è in sostanza determinato dalla posizione che l'individuo come libertà si riconosce nell'ambito dei rapporti che lo determinano con la propria fisicità, con la

<sup>18</sup> Sul tema della funzionalità della lingua in Pagliaro, cfr. Mancini (2014: 41-43), Gensini (2016: 135-136), Tani (2017: 141-144), e di nuovo Mancini (2018a: 68-70 e 2018b: 59).

natura, con gli altri uomini, in linea diacronica e in linea sincronica e soprattutto nel rapporto con il trascendente, sul quale si polarizza l'ansia di non morire. Poiché l'individuo isolato non esiste, bensì esiste la persona storica, che come alterità si ripete estensivamente creando ambienti e comunità solidali per gusti, interessi, valutazioni, scelte, l'opera di un artista è tanto più [a]ccetta quanto maggiore è la sintonia di essa con le inclinazioni di vario ordine estetiche, intellettuali e soprattutto etiche che si fanno valere o che si annunziano nei gruppi più avanzati. In tali casi si dice che l'artista interpreta o precorre le tendenze ideali del suo tempo.

L'opera di Luigi Pirandello è oggi presente come nessun'altra nella cultura mondiale, così che al critico e allo storico letterario il suo caso, come oggi suole dirsi, si offre come problema di alto interesse da considerare sotto un duplice aspetto: da un lato si tratterà di dichiarare i motivi intrinseci all'opera stessa per i quali essa può diventare attuale nella coscienza di comunità diverse nel tempo e nello spazio, per lingua e per cultura, il che è quanto dire i motivi della sua universalità; dall'altro si potrà verificare sulla pietra di paragone di quei valori resi universali dall'arte, il grado di solidarietà che si va creando nel mondo attraverso il convergere da posizioni, le più lontane e disparate, verso un comune punto di comprensione della condizione umana. Per Pirandello occorrerà rendere conto delle ragioni per le quali un'arte che nasce con fisionomia marcatamente regionale, e accoglie nei suoi primordi tecniche e atteggiamenti già di larghe sperimentazioni, poi nel suo sviluppo secondo vie del tutto nuove si caratterizza e qualifica come un messaggio intorno a cui si raccolgono interessi, simpatie, adesioni pressoché universali. C'è da chiedersi in ultima istanza se tale fortuna abbia i propri presupposti nella preventiva assunzione da parte dello scrittore di indizi, ammaestramenti, tendenze già in atto, senza quindi costituire caso (fatto a sé nella civiltà letteraria), oppure si tratti dell'attuarsi autonomo, originale di un ingegno poetico che precorre con la sua accezione dell'esistere e il suo stile creativo orientamenti e svolte ai quali la coscienza umana, fondamentalmente solidale, si avvierà sotto la spinta di grandi eventi.

Per quanto non possa negarsi l'influenza di correnti filosofiche e di movimenti letterari, pare a noi certo che l'originalità, il vigore e la conseguente fortuna dello scrittore, e soprattutto del drammaturgo, siano da riportare all'indole propria di un ingegno poetico, in cui il modo di considerare l'esistenza ha la validità di una categoria. È un atteggiamento primario della coscienza umana, in cui dubbio e sofferenza partecipano al rapporto conoscitivo con le cose. In Pirandello, non filosofo ma artista, tale modo di porsi di fronte alla vita e al reale non porta a dimostrazioni e verifiche razionali, bensì a esemplificazioni concrete, a fatti reali, a personaggi che esistono, perché la fantasia creatrice li trae dal grigiore dell'esperienza quotidiana e dall'oscurità dell'inconscio e li proietta sul piano dell'arte, come esempi per un considerare. Questo processo, in virtù della passione o piuttosto sofferenza da cui è investito, è esso stesso vita vissuta. Nella formazione di uno scrittore, che sia poeta nel senso più proprio della parola, gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza hanno,

com'è noto, grande importanza, poiché in tale periodo si crea la sensibilità, il sentimento, la curiosità intellettuale, collaborano a creare la costituzione di quel mondo memoriale da cui egli attingerà in misura più o meno grande in rapporto al carattere della sua poetica per dare forma e linguaggio all'intenzione creativa.

Una partecipazione affettiva e intellettuale eccezionalmente sinergica e reattiva ai contatti e alle esperienze dell'infanzia e della prima giovinezza, all'ambiente rurale non meno che a quello cittadino borghese e piccolo borghese, ha fornito a Pirandello larga disponibilità di esemplificazione di linguaggio. I temi nel duplice aspetto del personaggio e dell'evento riportano a tali prime esperienze, ma è soprattutto nella forma linguistica, condizione inderogabile dell'obiettivazione, che il legame con la storicità primaria e nativa dell'artista si manifesta oltremodo impegnativo e fecondo. La vocazione di Pirandello all'arte si manifesta precocemente nella poesia, la creatività primaria nella quale il ritmo della immagine acustica si fonde con il ritmo dell'immagine fantastica e del sentimento. Nelle prime liriche del volume *Mal giocondo*<sup>19</sup> si ripetono atteggiamenti e metrica nietzschiani, ma non di rado riaffiorano accenti leopardiani. Il titolo stesso già indica che una visione pessimistica dell'esistenza è assunta solo come sfondo, condizione intellettuale per l'istinto gioioso di vivere come è proprio dell'adolescenza, in cui lo slancio biologico si integra in una pienezza sensitiva e affettiva, dimentica e sicura. Tratto genuino e qualificante in queste prime manifestazioni dell'ingegno poetico pirandelliano è la ricerca di motivi ardui e grotteschi, che appare già associata con una predilezione palese per la narrativa. Il grottesco si esercita su spunti letterari, prevalentemente ariosteschi, che il poeta sviluppa con ardita fantasia. Insieme con la predilezione per il grottesco, appaiono in queste prime manifestazioni dell'ingegno poetico pirandelliano due connotazioni che saranno predominanti nella fisionomia complessiva della sua opera. Vi si rileva in primo luogo il gusto per il fatto umano assunto, prima che come oggetto di rappresentazione, come dato di curiosità e di ricerca. «Oh viaggio curioso» dice una sua poesia «de le vite – scioche d'innunerevoli mortali! – Oh per le vie de la città spedite, – che retata di drammi originali!»<sup>20</sup>.

Su un altro piano, qualificante già la posizione decisa che il giovane poeta assume nei confronti della lingua della tradizione letteraria denunziandone la scarsa vitalità e la stanchezza, narrativa e teatro, che in ultima analisi sono due diversi modi di un medesimo discorso artistico – il primo indiretto il secondo diretto –, costituiscono la vera vocazione di Pirandello. E sono questi i motivi dove egli ha dato la propria misura, creando un mondo di personaggi e di eventi che costituiscono una sezione paradigmatica dell'esistenza – o se si vuole

<sup>19</sup> Sulla prima raccolta di poesie di Pirandello *Mal giocondo* (1889), cfr. Luperini (2008: 21).

<sup>20</sup> La corretta citazione della poesia *Triste II* è la seguente: «Oh viaggio curioso de le vite / scioche d'innunerevoli mortali! / Oh per le vie de la città spedite, / che retata di drammi originali...!», cfr. Pirandello (2015/1889: 126).

dell'esistenza come si concreta e si individua nel cono di una visione angolata in modo personalissimo e tuttavia più che altro mai umana.

Per il lato tecnico la narrativa pirandelliana è all'inizio qualificata da una piena e spontanea adesione al naturalismo, nella cui atmosfera si trovò a respirare. Certo la tematica e lo stile delle novelle di Pirandello agli inizi riflettono gli indirizzi del tempo, come prendevano corpo nell'esemplarità di Verga e di Capuana. E tuttavia è palese che a Pirandello narratore il mondo della diretta esperienza che alimenta la fantasia creatrice è il mondo di una propria scelta, giacché non si tratta dell'evento umano particolarmente tipico e intenso come è di ogni narrativa, bensì dell'umanità che nella sua singolarità e individuabilità si pone fuori dalla norma. La norma è, per solito, la quiescenza alla vita che stabilizza l'individuo al centro dei rapporti che a lui si annodano: l'individuo nella sua società, nel suo ambiente. Già nelle novelle Pirandello trova la sua tematica nel personaggio e nel fatto della vita quotidiana, non in quanto rappresentino una formula emotiva di maggiore intensità, bensì perché in sé sono singolari, rappresentano più che una punta, una deviazione. La ricerca va molto in là del semplice incontro che comporti riproduzione realistica e indagine psicologica, giacché è attratta solo da personaggi e aspetti della realtà nei quali è implicita una polemica contro la norma. Sono cioè suscettibili di una interpretazione dialettica. In verità la poetica narrativa di Pirandello segue una propria via, la quale non si può ricondurre a un bivio da cui si risalga per una parte al naturalismo e per l'altra allo psicologismo.

Quando si trattò di definire la propria arte, egli lo fece nel periodo che va fra il 1905 e il 1910. L'unica possibilità che gli si offerse fu un accostamento all'umorismo, nel quale egli ritrovava la stessa formula per dire così tecnica che era alla base della sua creatività. Nel dare un fondamento teoretico alla propria arte fu indotto certamente dal bisogno di affermarne la legittimità e il valore al di fuori dell'estetica crociana nella quale essa non trovava e non poteva trovare riconoscimento. Nel fare ciò egli attinse a teorie positiviste di fondo psicologico, particolarmente quelle del Binet e del Séailles, seppur contaminandole e integrandole con dottrine affini. Ma si badi bene: il carattere della sua arte o, se si vuole, il suo ingegno poetico costituiscono un *prius* fenomenologico rispetto al suo teorizzare. L'impegno con cui Pirandello teorico si è dedicato alla definizione dell'umorismo è certo dovuto al fatto che nella formula di esso riconosceva sostanzialmente la formula della propria arte. E ciò appunto perché la riflessione nella quale si attuava la sua vocazione al discorso dialettico gli appariva come la stessa condizione dell'umorismo. Ma nonostante la serietà e convinzione con cui Pirandello in sede teorica ha tenuto a definirsi come umorista, almeno nella sua prima fase di attività, non si troverà chi voglia riconoscere senz'altro giusta tale qualifica e non esiga per lo meno temperamenti o avanzzi comunque riserve. Il punto di riferimento della riflessione che si accompagna alla creatività fantastica come carattere dell'umorismo è una condizione umana universale considerata con simpatia o semmai con rassegnata partecipazione dentro cui la crisi del particolare si riporta a una certa normalità. Nella stessa

stranezza del personaggio o dell'evento è implicita la catarsi sicché ne risulta un pacato ottimismo di fondo. Invece in Pirandello il personaggio e l'evento sono costantemente riportati a una concezione amarissima e disperata dell'uomo e del suo destino, sicché per solito la sua interpretazione si presta male a essere qualificata come umorismo nell'accezione tecnica corrente, a meno che non si ricorra a determinazioni aggettivali come "umorismo tragico" e simili.

La formula intellettualistica dell'umorismo, che esige sdoppiamento fra il vissuto e il considerato, è stata spostata e trasformata verso un maggior impegno d'arte dal momento che in Pirandello la considerazione diventa essa pure fatto vissuto, non fatto puramente razionale. Sia che l'autore parli direttamente nei suoi personaggi prestando a essi il decoro del suo pensiero e delle proprie parole (in ciò – come è stato più volte rilevato – è il limite della poetica pirandelliana), sia che i personaggi vivano la loro vita e parlino il linguaggio che più propriamente li qualifica, la riflessione si integra nel processo creativo, perché essa pure è realtà effettivamente vissuta. A guardare attentamente, già nella narrativa di Pirandello è possibile ricavare le linee e i motivi della poetica che è alla base della sua opera drammatica. La mancanza di unità nella persona è spiegata con la considerazione che gli atti in cui si traduce la libertà dell'individuo sono disparati, vari a seconda della contingenza ed è quindi erroneo postulare l'unità in rapporto a un atto singolo. La tematica delle novelle e del romanzo si impignera per la maggior parte sul paradosso e sul contrasto dialettico. Non vi mancano aperture verso la liricità e assai spesso il paesaggio è assunto con una realtà nostalgica su cui, come infelicità, si proietta l'esistenza incerta, transeunte e sperduta dell'uomo. L'impegno dialettico implicito nei temi prescelti acquista sempre maggiore prevalenza, anzi diventa esclusivo. Lo scrittore ne è cosciente, tanto che mette in bocca al professor Terremoto nella novella omonima<sup>21</sup> considerazioni che suonano confessione e autocritica: «Sono così tormentosamente dialettici questi bravi confratelli meridionali. Affondano nel loro spasimo e a scavarlo fino in fondo, la saettella di trapano del loro raziocinio»<sup>22</sup>.

Si può affermare, senza tema di errore, che la maturità dell'arte di Pirandello è raggiunta quando lo sdoppiamento fra vita vissuta e vita considerata diventa formula conscia, deliberatamente attuata. Un siffatto sdoppiamento è postulato come una verità indiscutibile da Baldovino nel dramma *Il piacere dell'onestà*<sup>23</sup>: «Ciecamente, badate, non per mancanza d'intelletto» dice Baldovino «ma perché quando uno vive, vive e non si vede. Vedo io, perché sono entrato qua per non vivere»<sup>24</sup>. Il dualismo fra vita vissuta e vita considerata, che è proprio dell'umorista in quanto egli vive il dato dell'esperienza ma lo considera in funzione

<sup>21</sup> Per la storia editoriale della novella «Il professor Terremoto» (1910), cfr. Pirandello (2007c: 502-508, 1082).

<sup>22</sup> Ivi: 505.

<sup>23</sup> Per la storia editoriale della novella «Il piacere dell'onestà» (1918), cfr. Pirandello (2007a: 34, 225-227).

<sup>24</sup> Ivi: 269.

di un principio di carattere generale, si traspone facilmente nel personaggio e nell'evento che nascono con quel riferimento. Così nasce il dualismo all'interno dell'uomo che considerando se stesso non è certo di essere quello che avverte istintivamente di essere. In tale modo viene scosso dalle fondamenta il principio che il sapersi esistere è il primo atto di fede dell'uomo, condizione inderogabile dello stesso esistere. Il dubbio sulla propria identità nasce in primo luogo dal sospetto che gli altri ci vedano in modo diverso da quello che ciascuno sente di essere. Ma gli altri sono tanti e ciascuno vede in proprio modo, quindi l'uno si dissolve nella molteplicità, può essere nessuno perché è centomila. Si noti bene che l'idea del romanzo *Uno, nessuno, centomila*, in cui il dubbio dell'identità di sé è rappresentato nella maniera più esplicita, risale al 1913<sup>25</sup>. Il tragico è in Pirandello più che mai lontano dai presupposti religiosi e etici che motivano il tragico nel dramma antico. Il dubbio non nasce dal contrasto fra verità assolute ma è misconoscimento, negazione di verità elementari, saperi acquisiti.

È certo però singolare che l'arte di Pirandello abbia raggiunto il suo culmine e al tempo stesso il suo riconoscimento mondiale attraverso un'opera in cui risulta inane l'estremo tentativo di scoprire un rapporto fra il singolare transeunte caduco dell'individuo e un universale che si pone come assoluto fuori dal tempo. I *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>26</sup>, andati in scena nel 1921 e accolti ormai da un favore che può dirsi universale, e considerato come l'espressione più tipica dell'arte pirandelliana, è un dramma certamente difficile, ma basta leggere la prefazione che l'autore, conscio della difficoltà del tema, vi ha premesso, per intendere che il significato finale di esso è di documentare, attraverso un risultato negativo, il principio che l'unica forza terrena capace di dare stabilità all'instabile e al transeunte e di sopperire alla provvisorietà della forma è l'arte. I sei personaggi, che l'immaginazione dell'autore ha portato alla soglia della vita, sono motivi umani che attendono di diventare universali concreti attraverso la fantasia creatrice dell'autore stesso o quantomeno di umanizzarsi attraverso l'interpretazione degli attori. Essi anelano a entrare nel mondo dell'arte, ma l'accesso resta loro precluso dalla incapacità degli attori che portano con sé una forma professionale pedestre, falsa, e non hanno la forza di liberarsene per compiere in sé, nella parola e nel gesto, il fine dell'arte. Dirà il Padre nello sforzo vano di fare riconoscere se stesso e gli altri personaggi come personaggi d'arte: «Essere vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri»<sup>27</sup>. La verità dell'arte è proclamata come realtà assoluta, in cui si compie ogni realtà particolare. Pirandello afferma una chiara ed esplicita tesi di poetica della quale è facile riconoscere il precedente nella dottrina vichiana dell'universale fantastico. Basterà leggere quanto il Vico dice nella degnità XLVII della

<sup>25</sup> Luperini (2008: 80) ci informa che il romanzo *Uno, nessuno e centomila* venne pubblicato nel 1925-1926, ma avviato già nel 1909.

<sup>26</sup> Per la storia editoriale e artistica dell'opera *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), cfr. Luperini (2008: 98-99).

<sup>27</sup> Cfr. Pirandello (1921: 17).

*Scienza nuova*: «Sebbene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico che vi si conforma, dee tenersi in luogo di falso. Dallo che esce questa importante dichiarazione in ragion poetica: che 'l vero capitano di guerra, per esempio, è il Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra»<sup>28</sup>. Noi non sappiamo se Pirandello abbia conosciuto questa tesi vichiana, oppure l'abbia riscoperta da sé nella perseverante ostinata verifica nel principio dialettico che è alla base della sua arte. Dopo avere saggiato l'instabilità della forma umana nei confronti di tutti i rapporti che dovrebbero fissarla e non la fissano, era ovvio che egli cercasse una forma definitiva, libera da ogni oscillazione o dubbio nel personaggio creato che si pone fuori del tempo. L'esperimento rimane incompiuto, il risultato è anzi negativo. I personaggi ritornano ombre esangui, poiché gli attori non hanno saputo infondere in essi il soffio della vita, non sono cioè riusciti a crearli nella forma definitiva come era quasi il germe-embrione balenata nella mente dell'autore. Pirandello ha bene avvertito tuttavia che quei sei personaggi sono giunti nel mondo dell'arte e vivono in esso in virtù appunto della loro irrealizzazione, in virtù cioè della loro ansia insoddisfatta di vivere. Così da critico il drammaturgo scopre la validità della sua creazione ed ecco, egli dice, che «quel senso universale cercato invano dapprima in quei sei personaggi, ora essi, andati da sé sul palcoscenico, riescono a trovarlo in sé nella concitazione della lotta disperata che ciascuno fa contro l'altro e tutti contro il Capocomico e gli attori che non li comprendono»<sup>29</sup>. I sei personaggi in cerca di autore sono divenuti personaggi d'arte non perché il Padre sia quel padre, con il suo cruccio, la sua onta e il suo rimorso, o perché la Madre sia quella madre muta e dolorosa, cioè personaggi reali di drammi, bensì perché ogni figura realizza un'ansia che è sospesa fra la vita e la non vita. Esseri che vorrebbero vivere in un certo modo ma non vivono se non della loro ansia di vita, come le ombre che nell'alveo medico si affollano intorno alla fossa per bere il sangue che almeno per un attimo le restituirà alla pienezza della vita.

Nelle opere successive Pirandello riprende ancora il motivo del contrasto puntualizzato fra l'universalità cui tende l'arte e la resistenza del particolare e la sua incapacità di sollevarsi a un più alto livello. Ma il tentativo di portare il dissidio e il conseguente giuoco dialettico nella sfera del mito, con l'intenzione di affidare al simbolo l'universalità del significato, decade in allegoria e già precedentemente Pirandello, nella Prefazione ai *Sei personaggi*, aveva condannato l'espedito dell'allegoria. I termini del dissidio, il che è quanto dire

<sup>28</sup> «Talché, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso. Dallo che esce questa importante considerazione in ragion poetica: che 'l vero capitano di guerra, per esempio, è 'l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra», in *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, cfr. Vico (1990/1744: 513).

<sup>29</sup> Cfr. Pirandello (1990/1921: 10).



i termini del tragico, non esistono fuori dell'uomo concreto, determinato nella sua storicità, dal suo pensiero, dal sentire, dall'agire e soprattutto dalla sua personale infelicità. Può essere, a noi sembra, che nella dichiarazione di Pirandello a proposito dei *Sei personaggi* sia da riconoscere la motivazione essenziale della validità estetica della sua opera e della sua attualità nel nostro tempo. Non certo il discorso dialettico con cui personaggi e autori dichiarano e acuiscono le ragioni di un contrasto può costituire propriamente arte, poesia (e questo è stato da varie parti rimproverato a Pirandello e fatto addirittura argomento per negargli la qualifica di poeta al tempo stesso che quella di



Antonino Pagliaro  
Ritratto di Mario Biffarella

filosofo), ma si tratta di un palese equivoco. La grandezza di Pirandello non è nelle sue tesi teoriche e nella sua vocazione alla dialettica, bensì nella forza con cui la fantasia obiettiva il suo modo di avvertire l'esistenza in una quasi innumerevole quantità di tipi e di eventi nei quali essa risulta vissuta. Oltre alla capacità di obiettivazione reale del suo mondo interiore, in cui la fantasia veste di immagini la ricerca di una verità che sempre sfugge, una realtà vera che non è raggiungibile, ciò che conferisce all'opera di Pirandello il suggello dell'arte è l'angoscia, l'inesausta ansia che si accompagna alla ricerca di un vero, cioè di una identità umana definita, stabile, sicura, fatto persona. E il senso di stabilità e di sfiducia quasi di chi sia costretto ad avanzare sulle sabbie mobili dell'illusione, che investe un mondo in cui ognuno cerca di ancorarsi ora all'istinto da cui la società, con i suoi pregiudizi, lo strappa, ora a un'idea e a un sentimento esclusivo che la molteplicità del vivere facilmente soverchia, ora a una logicità sottile e spesso distorta, il cui filo non resiste al più piccolo urto. E dunque l'angoscia di chi si vede vivere senza una direzione perché nessuna gli offre una certezza di approdo, lo smarrimento del personaggio dissociato che ricerca una coscienza di sé, che sempre gli sfugge, l'infelicità insomma di chi non ha una certezza, se non quella di perdersi alla fine come un'ombra vana nel mondo delle cose non create. Ma tale senso di angoscia di cui è presupposta la vita non vissuta, ma considerata, studiata, ricercata nelle sue radici, è essa stessa vita vissuta e quindi motivo più che mai altro legittimo di valori d'arte. A tale senso di angoscia, che fu forse la sua angoscia di uomo, Pirandello con la sua potente fantasia creatrice ha ispirato tutto un mondo di personaggi e eventi che gli sopravvivono, perché si sono mescolati come elementi affini e congeniali e

anzi paradigmatici nella cultura e nella vita del nostro tempo. Se il tragico antico, come ho detto, fu costituito dal contrasto fra certezze parimenti valide fra le quali si inserisce come catarsi un'altra certezza, il tragico pirandelliano, che è il tragico della nostra società, scaturisce dal contrasto fra incertezze diverse, dalla dubbiozza stessa e relatività dei termini in contrasto, e la catarsi è solo nel tempo, nella caducità della forma, il che è quanto dire nella caducità della vita.

Al dubbio dialettico, che fu forse nella sua natura di uomo, oltre che nella sua poetica, si associò e anzi a esso si ispirò in Luigi Pirandello una tenacissima fede nell'arte, nel lavoro creativo, che all'artista fa vivere non una ma molte vite, quelle dei personaggi e degli eventi vissuti nella loro realtà fantastica. Così a noi è dato oggi, signor Presidente, nell'occasione di questo anniversario, di rilevare un ultimo paradosso nella vicenda pirandelliana: l'uomo che non ebbe fede nella parte a lui riservata nell'esistenza, tanto da considerare del tutto labile e vano il suo passaggio sulla terra, nella vitalità dei suoi personaggi, nella loro vivente angoscia che fu la sua, ha raggiunto la propria immortalità terrena sotto il segno di quella universalità che è funzione e appannaggio esclusivo della grande arte, [che] apparve all'artista l'unica catarsi del dubbio esistenziale.

### *Riferimenti bibliografici*

Belardi, W.

1992, *Antonino Pagliaro nel pensiero critico del Novecento*, Roma, Dipartimento Studi Glottoantropologici Università La Sapienza - Il Calamo.

Borsellino, N.

1982, «Gramsci in cerca di Pirandello. Dalle cronache torinesi ai *Quaderni del carcere*», in *Le forme e la storia: rivista quadrimestrale di studi storici e letterari*, anno III, numero unico, *Atti del Convegno "Pirandello siciliano ed europeo"*, Centro A. Gramsci per lo studio della lingua e della letteratura, 12-13 marzo 1982, Catania, C.U.E.C.M., pp. 131-143.

Ciliberto, M.

2015, «Introduzione», in A. Gramsci - A. Tilgher, *Pirandello*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 5-19.

De Mauro, T.

2014, *Pagliaro, Antonino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani ([http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pagliaro\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pagliaro_(Dizionario-Biografico))); ultima consultazione 10 febbraio 2020).

Gensini, S.

2016, «Il *Sommario di linguistica arioeuropea* (1930) di Antonino Pagliaro e le origini della filosofia del linguaggio in Italia», in *Bollettino di Italianistica*, I, pp. 125-143.

Gramsci, A.

1975, *Quaderni del Carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi.

2014, *Lettere dal carcere*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi (prima ed. 1971).

Gramsci, A. - Tilgher, A.

2015, *Pirandello*, Pisa, Edizioni della Normale.

Lo Piparo, F.

1982, «Gramsci e Pirandello: dal dialetto alla dialettalità», in *Le forme e la storia: rivista quadrimestrale di studi storici e letterari*, anno III, numero unico, *Atti del Convegno "Pirandello siciliano ed europeo"*, Centro A. Gramsci per lo studio della lingua e della letteratura, 12-13 marzo 1982, Catania, C.U.E.C.M., pp. 349-367.

Luperini, R.

2008, *Pirandello*, Bari, Laterza (prima ed. 1999).

Mancini, M.

2014, «Appunti sulla protostoria dello strutturalismo in Italia», in I.M. Mirto (a cura di), *Le relazioni irresistibili. Scritti in onore di Nunzio La Fauci per il suo sessantesimo compleanno*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 11-54.

2018a, «Il "caso Pagliaro" fra linguistica e dottrina politica», in M. De Palo - S. Gensini (a cura di), *Saussure e la Scuola linguistica romana. Da Antonino Pagliaro a Tullio De Mauro*, Roma, Carocci, pp. 33-78.

2018b, «Tullio De Mauro "paleo-crociano"», in *Incontri Linguistici*, n. 41, Pisa, Fabrizio Serra Editore, pp. 41-76.

Padellaro, G.

1969, *Trittico siciliano: Verga, Pirandello, Quasimodo*, Milano, Rizzoli.

Pagliaro, A.

1930, *Sommario di linguistica arioeuropea*, in *Storia della Linguistica*, tomo primo, Palermo, Edizioni Novecento.

1962, *Interventi al Convegno I problemi del linguaggio, Relazioni e discussione* (Roma, 12-14 aprile 1956), Accademia Nazionale dei Lincei, quaderno 41, Roma.

1963, «Linguaggio e conoscenza dopo l'idealismo», in *De Homine*, 7-8, pp. 3-24.

1967a, «Luigi Pirandello», in *L'Italia che scrive*, anno L, n. 2-3, febbraio-marzo, pp. 25-26.

1967b, «Introduzione», in L. Pirandello, *'U Ciclopu: dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano*, Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, pp. IX-XXXVI.

1967c, «Prefazione», in F. Puglisi - A. Di Pietro, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, pp. 7-24.

1968a, «Il realismo dialettico di Luigi Pirandello», in *Il Veltro*, n. 1-2, pp. 3-52.

- 1968b, «Teoria e prassi linguistica di Luigi Pirandello», in *Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani*, vol. 10, Palermo, Mori, pp. 249-293.
- 1969, «Prefazione», in G. Padellaro, *Trittico siciliano: Verga, Pirandello, Quasimodo*, Milano, Rizzoli, pp. 5-11.
- 1972, *Forma e tradizione*, Palermo, Flaccovio.
- Pirandello, L.
- 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, Firenze, Bemporad & figlio.
- 1958, *Maschere nude II*, in *Opere di Luigi Pirandello*, vol. V, Milano, Mondadori, pp. 639-747.
- 1960, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, in *Opere di Luigi Pirandello*, vol. VI, Milano, Mondadori, pp. 1163-1195.
- 1967, *'U Ciclopu: dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano*, a cura di A. Pagliaro, Firenze, Le Monnier, Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani.
- 1990, *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, Milano, Mondadori (prima ed. 1921).
- 2007a, *Teatro*, con un saggio di G. Macchia, Milano, BUR.
- 2007b, *Uno, nessuno e centomila*, con introduzione di A. Cerinotti, Firenze, Giunti Editore (prima ed. 1926).
- 2007c, *Tutte le novelle, II. 1905-1913*, a cura di L. Lugnani, Milano, Bur Classici moderni.
- 2015, *Mal giocondo*, a cura di F. Miliucci, Roma, Ensemble (prima ed. 1889).
- Puglisi, F. - Di Pietro, A.
- 1967, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori.
- Sgroi, S.C.
- 1982, «Pirandello, Gramsci e il teatro: il rapporto tra lingua e dialetto nella lettura gramsciana del Pirandello 'siciliano' e nei *Quaderni del Carcere*», in *Le forme e la storia: rivista quadrimestrale di studi storici e letterari*, anno III, numero unico, *Atti del Convegno "Pirandello siciliano ed europeo"*, Centro A. Gramsci per lo studio della lingua e della letteratura, 12-13 marzo 1982, Catania, C.U.E.C.M., pp. 285-348.
- Tani, I.
- 2017, «Comunicazione e socialità della lingua. Pagliaro al convegno del 1956 sui problemi del linguaggio», in *Blityri. Studi di storia delle idee sui segni e le lingue*, VI, n. 1, *Saussure e i suoi interpreti italiani. Antonino Pagliaro, la scuola romana e il contesto europeo*, a cura di M. De Palo e S. Gensini, pp. 131-146.
- Vico, G.
- 1990, *Opere*, a cura di A. Battistini, *I Meridiani*, tomo I, Milano, Mondadori (prima ed. 1744).