

GIACOMO CUCUGLIATO

*Il «paesaggio» è un luogo della mente. Il camminamento pirandelliano nella neonata città moderna come movimento spazializzatore dell'estetica*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIACOMO CUCUGLIATO

*Il «paesaggio» è un luogo della mente. Il camminamento pirandelliano nella neonata città moderna come movimento spazializzatore dell'estetica*

*Il seguente breve intervento propone una comparazione, basata su risultati ampiamente discussi altrove, tra le due novelle pirandelliane *Alberi cittadini* del 1900 e *I due giganti* del 1916, onde avanzare l'ipotesi che la prospettiva dell'autore sul rapporto tra uomo città ed elementi naturali acquisisca, con il passare del tempo e via via che la riflessione estetica giunge a definizione, una profonda semantica simbolica: se nella prima novella l'elemento naturale e la relazione con esso dell'artista assumono il valore di simbolo di una contingenza storica determinata, nella seconda gli stessi si lasciano leggere come simbolici estetici di una condizione ontologica.*

Questo breve intervento consiste nel confronto tra due novelle pirandelliane poco note, *Alberi cittadini* e *I due giganti*, pubblicate rispettivamente nel 1900 e nel 1916.<sup>1</sup> Entrambi i testi descrivono in prima persona le impressioni suscitate nell'io narrante dal vedere degli alberi nel corso di una passeggiata all'interno di un contesto urbano.<sup>2</sup> Il contesto in questione è quello della Roma d'inizio secolo, allora in fase di piena espansione edilizia.<sup>3</sup> L'esperienza descritta narrativamente è, quindi, presumibilmente da ascrivere alla vicenda biografica dell'autore che in quegli anni si trovava proprio a Roma; lo dimostra, invero, anche il fatto che diversi luoghi dei due testi consuevano con altrettanti passi del coevo epistolario.

Le due novelle sono un indizio significativo del modo in cui un autore, formatosi nell'Ottocento,<sup>4</sup> recepisce e interpreta l'avanzata del moderno paesaggio antropico novecentesco, specialmente nel suo incontro/scontro con la natura. Si usa la categoria di paesaggio non a caso, perché entrambe le novelle, partendo dal dato oggettuale, spostano il discorso sul piano estetico e soggettivo. In questo contesto occorre riferirsi, pertanto, al paesaggio in termini ritteriani, e fare fede alla suggestione di Angelo Raffaele Pupino per il quale il paesaggio pirandelliano è un luogo della mente.

<sup>1</sup> La prima novella, *Alberi cittadini*, fu pubblicata su «Il Marzocco» il 4 marzo 1900 e poi esclusa, come la seconda, dall'edizione definitiva delle *Novelle per un anno*. Ora la si legge in L. PIRANDELLO, *Alberi cittadini*, in ID., *Novelle per un anno*, III, Milano, «Meridiani», Mondadori, 1990, 1038-1042; *I due giganti* invece fu edita ne «L'illustrazione italiana», il 4 giugno 1916, ed è ora reperibile in L. PIRANDELLO, *I due giganti*, in ID., *Novelle per un anno*, III..., 1154-1160.

<sup>2</sup> La questione del rapporto tra la vita naturale e la vita antropizzata nella letteratura pirandelliana è stata variamente affrontata e indagata dalla critica; cfr. a questo proposito, almeno, A. R. PUPINO, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Roma, Salerno, 2008, 171-175 e 241-245 e ID., *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno, 279-286; B. ALFONZETTI, *Il cosmo*, in G. Resta (a cura di), *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001, Roma, Salerno, 2002, 2-30.

<sup>3</sup> Sul tema della lunga relazione tra Roma e Pirandello, cfr. N. LONGO, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Roma, Studium, 2018 e D. SAPONARO e L. TORSSELLO, *Roma nell'opera di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2023.

<sup>4</sup> Sulla formazione ottocentesca di Luigi Pirandello, cfr. W. SAHLFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004; M. POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, L'Aquila, Marsilio, 1980. Cfr. anche F. NICOLOSI, *Primo tempo. Luigi Pirandello: dalla poesia alla narrativa*, Roma, Edizioni dell'Ateneo&Bizzarri, 1978; R. M. ANTONETTI, *Gli esordi letterari e il tirocinio artistico del giovane Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», (2014), 8, 19-25; M. VENTURINI, *Tra le righe. Lettere e libri del giovane Pirandello*, in «Pirandelliana», (2014), 8, 57-67; EAD., «E leggo e studio». *Nel mondo di carta del giovane Pirandello*, in «Oblio», V, (2015), 17, 77-86; A. ANDREOLI, *La formazione, le letture, i primi capolavori (1890-1904)*, in B. ALFONZETTI e V. GALLO (a cura di), *Pirandello*, Roma, Carocci, 2024, 39-54; M. COLLEVECCIO, *Luigi Pirandello a Palermo. La formazione e gli esordi*, Roma, Bulzoni, 2024.

Nel testo del 1900, *Alberi cittadini*, il narratore principia parlando direttamente con gli alberi: «che noia dev'esser la vostra», scrive, «poveri alberi appajati in fila lungo i viali della città e anche talvolta lungo le vie lastricate, di qua e di là su i marciapiedi, o sorgenti solitari fra piante nane dentro qualche vasto atrio silenzioso d'antico palazzo o in qualche cortile». Nell'immaginazione del narratore, questi alberi vivono come «in esilio», dice, «con sapiente barbarie mutilati» da un «boja» che è poi il giardiniere, costretti in pose innaturali, «costretti a formare quasi un portico vegetale», o «la curva d'una galleria» o «gli archi d'un loggiato». Forzati con artificio questi alberi gli «danno un senso di ribrezzo, come se mi offerissero uno spettacolo di perpetua tortura», continua l'io parlante. Quello che provoca disagio in lui è, fin da subito, il senso di una costrizione imposta all'energia vitale di questi «esseri vivi», come li chiama, «che soffrono e fan soffrire» perché «è crudele impedir loro così la viva spontaneità del germoglio, l'espansione della vita». È evidente che lo spazio qui è diventato già paesaggio, perché gli alberi non sono più soltanto alberi, sono invece simbolo materiato di una vita obbligata in forme improprie o, con lessico pirandelliano, in forme non «sincere». L'imposizione di una forma, infatti, si appaia immediatamente all'immagine della legge e il discorso sugli alberi diventa discorso sull'uomo moderno: rivolgendosi buffamente ai giardinieri, il narratore rimbrotta «non sapete, o giardinieri d'Italia, che la pena di morte è abolita fra noi? Per chi osi alzar la testa oltre le corde livellatrici delle leggi, che stanno a un palmo dal fango, rete protettrice dei nani, non c'è più il boja che gliela tagli». La legge e la forbice del giardiniere diventano entrambe immagini di morte, perché simboli di forze che bloccano l'espansione della vita; diventano, quindi, entrambe, immagini della «forma» che, bloccando la «vita» naturale «del flusso», la uccide. Diventano immagine estetica. Così come per «fare opera d'arte spontanea [...] viva e vera», dirà Pirandello in *Arte e scienza* del 1908 con lo stesso lessico, è necessario che la «forma» sia una trasparente prolusione della «vita», del «germe» nato nell'«anima» dell'artista;<sup>5</sup> allo stesso modo, perché gli alberi e l'uomo non soffrano e non periscano l'occlusione della «forma», è d'obbligo che nessuna forma esterna alla loro «vita» interiore venga loro imposta. Su questa linea discorsiva, che appaia quindi in un unico semantema simbolico uomo e alberi e arte, anche la città si palesa come un'immagine cimiteriale: luogo della civiltà borghese la città moderna si erge a simbolo della vita abusata, costretta, facendo il pajo con quanto nella scrittura saggistica saranno la retorica e la finzione sociale.<sup>6</sup>

Quello che accade alla vita dell'uomo soffocata dalle finzioni sociali, quello che accade all'arte soffocata dalla retorica, accade, infatti, a uno di questi «alberi cittadini», «un albero nato», dice il

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in ID., *Saggi e interventi*, Milano, «Meridiani» Mondadori, 2006, in particolare 663-664.

<sup>6</sup> Si tratta di quanto diventerà stilema canonico nella teorizzazione pirandelliana più matura, espressa qui già in germe, ovvero la convinzione nodale dell'estetica autoriale per cui quando l'infinito, il flusso vitale abitante perpetuamente e ontologicamente una dimensione cosmica, si finisce in una forma perde il suo *quid* più proprio, appunto il suo essere l'aformale per definizione. Il passaggio teorico nodale in questa linea discorsiva consiste nel fatto che per Pirandello la forma, transitoriamente almeno, può coincidere con la sua essenza aformale e fluidica, fintanto che non esiste una discrasia fra quanto un ente è ontologicamente e quanto è esistenzialmente: questa forma esteriorizzata coincide con sé stessa solo in creazioni «vere» come quelle della natura e dell'arte, ma smette di coincidere per rientrare nel campo del finito, del mortale e quindi del cimiteriale, nel momento in cui forme di creazione fittizia si sovrappongono alla spontanea manifestazione della vita, come accade appunto qui agli alberi cittadini, costretti in una forma innaturale, o alle espressioni d'arte non sincere. Lo strumento che crea questa discrasia fatale, come accade nuovamente agli alberi della novella, è esclusivamente umano, ed è rappresentato dalla facoltà razionalizzante dell'uomo, dalla sua tendenza all'astrazione e alla assolutizzazione logica, attraverso cui elementi, essenziali o esistenziali del finito, vengono divelti a tal punto dal contesto ontologico d'origine, da essere considerati assolutamente veritativi nella visione parzializzante della ragione intellettuale.

testo, «non si sa come, in un angusto sudicio cortile presso una brutta via affollata di vecchie case»: questo «povero albero s'era levato dritto dritto sul magro stelo cinereo, con evidente sforzo, con evidente pena [...] di vedere il sole e l'aria libera [...] oltre i tetti delle case che lo circondavano». E c'era riuscito. Finché, a un certo punto, il proprietario di quel cortile non aveva deciso di costruire intorno all'albero un altro piano, ma «il vecchio albero non aveva ormai più forza di rigoglio: aveva stentato tanto per arrivare fin lassù, a quell'altezza: più su, ormai, non poteva più andare. Meglio morire».

La novella si conclude con la morte di quest'albero, in cui si raffigura la morte di tutto ciò che è naturale, della natura come principio, della vita quindi, intesa come anima umana, arte, sentimento o natura, appunto in senso stretto. A questa altezza della riflessione e della scrittura pirandelliana, la morte della vita è imputata sempre a quella che, specialmente nelle lettere e sulla scorta di Gaetano Negri,<sup>7</sup> Pirandello chiama «tristizia dei tempi». La modernità, in tutti i suoi aspetti, compreso l'abuso edilizio, per il giovane Pirandello è la causa del male: a essa si oppone ancora un tempo mitico in cui l'uomo viveva in contatto diretto e spontaneo con la natura; il malessere, pertanto, nel 1900, è per lui una contingenza storica, non una condizione essenziale dell'uomo.<sup>8</sup>

La situazione cambia quando lo stesso tema, la stessa immagine degli alberi, viene ripresa a sedici anni di distanza, nella novella *I due giganti*.

Questa novella descrive egualmente un movimento all'interno dello spazio urbano, durante il quale il narratore-camminatore vede «il muro di cinta dell'ultimo lembo superstite d'un magnifico parco patrizio, ricco un tempo di pini e di cipressi»: dietro il muro, ultime vestigia di quel parco, un «pino sorge come un grande O accanto a» un «cipresso dritto come un grande I», entrambi «alti la notte nel cielo stellato possono, oh beati!, scrivere un IO in due».

Vedendo i due alberi, come accadeva nella novella precedente, il narratore sposta, idealmente, l'immagine altrove, stavolta verso un passato in cui il muro «seguiva [...] quasi tutto il lato destro del lungo e vasto viale». Ma questo passato non ha più connotazioni storiche o spaziali precise, diventa un luogo della memoria, interamente soggettivo, «un'epoca favolosa, remotissima», dice il testo, collocata nel «vuoto dell'eternità».

---

<sup>7</sup> Il riferimento è a G. NEGRI, *Segni dei tempi*, Milano, Hoepli, 1897 (e a G. MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima. Saggio di etica pedagogica*, Bari, Laterza, 1905), tramite forse della conoscenza pirandelliana di M. S. NORDEAU, *Dégénérescence [Entartung]*, Alcan, Paris, 1894 [1892], variamente agente nell'opera saggistica pirandelliana, come già notava M. POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello...*, 13-34.

<sup>8</sup> A più riprese, all'interno dell'epistolario giovanile, emerge, seppur contraddittoriamente e confusamente, questa convinzione, nello specifico per cui, al giovane autore, la pura, semplice e socialmente riconosciuta espressione artistica è impedita dall'avvento malo della modernità economica, per cui l'utile e il valido in senso assoluto sono metri di giudizio coincidenti con l'utile e il valido in senso economico. Si legga, per esempio, una delle lettere, rappresentativa, inviate da Pirandello alla famiglia nel corso del periodo bonnese: «vi sono oggi in fondo a poche anime buone certi affetti così puri e intemerati, che si ha quasi un senso inconscio di vergogna a manifestarli in mezzo a una società che non è più atta a intenderli e a pregiarli. Per togliere ogni equivoco, e anche a costo di farvi ridere, mi lascio andare a dirvi che intendo parlar de l'Arte. E il mio amore e la mia morte; sì, miei Cari, è per me una morte il vedere qual misero conto si faccia oggidì di lei, e di chi a lei ha passionatamente sacrificato i suoi giorni migliori. Ora questo sentire, che nell'unico affetto mio, io mi trovi quasi fuori del tempo, se veramente non mi avvilisce, mi dà bene un ineffabile schifo di vivere, uno sdegnoso disamore di tutto», ora in L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn 1889-1891*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1984, 162.

Se nella novella del 1900 il mancato rigoglio della vita degli alberi veniva attribuito alla ristrettezza della vita urbana contemporanea; ora, nel 1916, la degradazione del vecchio parco e l'esilio a cui sono costretti anche questi «due giganti» diventano, invece, una condizione ontologica.<sup>9</sup>

Il narratore spiega, infatti, che «per parlare della meravigliosa vita» ormai svanita «di questi due giganti [...] bisogna [...] rimontare» a quando un'ultima «primavera brillò con tutte le sue foglie dagli alberi di questo viale»; «lo scorso maggio? Sette, otto mesi fa?», si chiede, «a contare il tempo ad anni, a mesi, a giorni, non più di otto mesi fa. Ma io pensavo - scusate - che quando una cosa è accaduta, jeri, un minuto fa, non accadrà mai più».

Questi alberi continuano a rappresentare la «vita» naturale e spontanea, in qualche modo relata con l'infinità del cosmo, allo stesso modo in cui la rappresentava l'albero cittadino della prima novella; di essi il narratore può ancora dire: «son note a loro [...] quelle oscure necessità della vita e della morte, che a noi il falso lume dell'intelligenza non fa vedere». Se l'uomo non può riattingere a quello stato di cose di cui gli alberi sono l'ultimo baluardo, non è perché egli viva immerso in una condizione urbana che mortifica la vita in lui, quanto perché ontologicamente è ammorbato dal «falso lume dell'intelligenza» che gli nasconde la «verità».<sup>10</sup>

L'elemento naturale si è ormai totalmente trasfigurato: è diventato il simbolo assoluto del «flusso»; mentre la città, il simbolo della forma, della finzione e quindi del male. Non è più, come accadeva nel 1900, questa o quella condizione umana ad opporsi alla natura, ma ogni condizione umana. Almeno comunemente intesa.

Continuando a osservare gli alberi il narratore attinge, quasi attraverso una visione, a quella «ultima primavera» mitica, ritrovandovi l'immagine di una ragazza forse amata nella sua giovinezza. Quasi istintivamente la allontana, ne ripudia la freschezza, consapevole della sua illusorietà, del suo essere immagine fugace. Un'altra giovinezza conserva in sé, egli le dice, non dissimile da quella eterna e misteriosa dei due giganti; di quella giovinezza il narratore scrive: «giovine io fui in quell'epoca favolosa che tu eri ninfa di bosco; e fui allora gigante di tale prodigiosa statura, che mi bastava alzare appena una mano per prendere in cielo la falce della luna a falciare le selve sempre rinascenti dei miei sogni misteriosi».

All'interno di questa visione, «in quella tenebra, in quel silenzio», «quest'antico muro di cinta» s'accende «come del riverbero d'una prodigiosa aurora», «e su esso così tutto fiammeggiante i due giganti meravigliosi apparvero e mossero tra lo stupore immoto degli alberi e delle case i loro terribili gesti». Ciò che il narratore descrive in queste parole è l'oltrepassamento, fisico, esperito e concreto, della dimensione stessa del tempo e il ri-attingimento a una dimensione aurorale da cui l'uomo è ordinariamente escluso: in questa dimensione aurorale, si identifica, anch'egli gigante, con i due giganti, conferendo senso all'immagine d'apertura che nel pino e nel cipresso leggeva la parola

---

<sup>9</sup> Pirandello, a questa altezza della sua riflessione artistica, è già passato attraverso la composizione definitiva dei due saggi del 1908 e, in particolare dell'*Umorismo*, dove, come dimostrano le notissime pagine conclusive della penultima sezione, il conflitto tra la vita e la forma, ha assunto proporzioni ontologiche e cosmiche, diventando una delle note più significative della immagine di mondo dell'autore: la composizione dei due saggi sembra aver permesso a Pirandello di sublimarle le impressioni variamente esperite ed elaborate nel corso della giovinezza in questioni puramente estetiche, in cui la stessa contingenza d'origine diventa fatto simbolico di aspetti piuttosto generali e generalmente validi nell'ottica di una sistemazione complessiva e complessa del posto dell'uomo e dell'artista all'interno dell'universo. Il tema, e le corrispondenze che esso ha con la filosofia contemporanea a Pirandello e con le fonti romantiche, non è stato ancora sufficientemente indagato dalla critica, se non, parzialmente e relativamente ai rapporti con la progenie di Ravaisson e quindi con Séailles, da Claudio Vicentini.

<sup>10</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi...*, 941.

io. All'interno di questo stato il narratore vede, ora, i due alberi, il proprio io, «scrollare a ogni minimo gesto tutta la notte, come se dalla tenebre volessero ricreare il mondo [...] abolendo il tempo»: «via le città dalla faccia della terra» dice, definendole «vile ingombro da mandar con un calcio per aria, rotolio di minuscoli mondi grotteschi, con cieli di tegole e travi e lumini da notte per stelle». La città, ormai immagine d'una piccolezza esistenziale, si oppone a una grandezza esistenziale dell'umano, coincidente con quella, aurorale, della natura.

Attraverso questa grandezza «gli uomini» possono tornare «all'altezza dei cieli veri e delle montagne e dei boschi; all'ampiezza dei mari senza più gusci di navi», essere «restituiti alla loro statura di giganti, da prendere in cielo, sollevando appena un braccio, la falce della luna; da scavalcar con un passo le montagne; da traversare a piedi a livello della cintola i mari».

L'analisi incrociata dei due testi sembra dimostrare che, con il passare degli anni, l'opposizione città-natura tende a superare per Pirandello ogni dimensione storica e contingente, per acquisire un valore a-storico, simbolico e assoluto, in cui vengono ipostatizzati iconicamente due stati dell'essere.<sup>11</sup>

All'interno dello stato naturale, l'uomo si ritrova figlio di un parto gemellare con ogni altro elemento della natura: gli è così possibile riattivare un processo di ricreazione soggettiva del mondo, come specifica la seconda novella.

In conclusione questa risemantizzazione del binomio città-natura avviene ancora per Pirandello secondo stilemi di pensiero ottocenteschi, di derivazione evidentemente romantica: l'idea della natura come forza spontanea, forza creatrice, è certamente ascrivibile all'influenza goethiana;<sup>12</sup> l'idea dell'io come elemento naturale è da ricondursi alla riflessione di Ravaisson;<sup>13</sup> la generica diffida nei confronti dell'urbanizzazione è quasi un luogo comune ottocentesco e per Pirandello certamente un'eredità di Max Nordau. Tuttavia, la profonda apertura simbolizzante dei due testi, e specialmente del secondo, sposta già l'asse dell'immaginario pirandelliano sul binomio città-natura verso le prove più mature del Novecento.

---

<sup>11</sup> Gli stati dell'essere in questione paiono poter rappresentare, da una parte la dimensione finita e mortale, appunto soggetta alla parzialità del tempo e dello spazio, dall'altra invece la dimensione infinita e immortale, che collega l'uomo, ontologicamente, alla natura radicale, ovvero al flusso dell'essere aformale; se la dimensione contingente si lega alla semantica della forma falsa, a quella della maschera e dell'illusione, la dimensione essenziale si definisce sui semantemi dell'immortalità e dell'arte, ovvero su quelli che, sempre nei saggi del 1908, sono ipostatizzati nella scintilla prometeica dell'uomo, alla sua capacità artistica e creazionistica, in grado di piegare il tempo e lo spazio, quindi la forma, alla forza della volontà creativa, senza diventarne succubi.

<sup>12</sup> Cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

<sup>13</sup> Cfr. G. ANDERSSON, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1966.