

GIANMARCO LOVARI

«Il fiore strano di una bellezza d'antinomia»: Lucini, Pirandello e il gioco delle maschere

In

Letteratura e Potere/Poteri

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

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANMARCO LOVARI

«Il fiore strano di una bellezza d'antinomia»: Lucini, Pirandello e il gioco delle maschere

Partendo dalla ricostruzione dei rapporti umani e intellettuali intercorsi tra Gian Pietro Lucini e Luigi Pirandello, inauguratisi nell'estate del 1897, il contributo intende mettere in evidenza, oltre al capitale ruolo che l'umorismo riveste all'interno della produzione di entrambi gli scrittori, anche le analogie e le differenze fra i connotati tipici della maschera luciniana, raffigurazione emblematica di una determinata e storizzata condizione, e quelli propri delle maschere di Pirandello.

Giovano, a Luigi Pirandello, malizia, reticenza, nascosto frugare, divertir l'attenzione colle finte, ruinar la botta improvvisa, badaluccare, baloccarsi, ridere, irridere, fuggire, farsi rincorrere, premettere insidie e farvi cadere li inseguitori. Il suo stile è tutta un'arguzia; arguzia, che sonnecchia e sembra sdrajata in riposo, ma scatta ed insorge; arguzia, che sprizza, scintilla, declama maestosa e si quiete e torna a sdrajarsi [...]. È il romanziere de' piccoli casi; dicono intorno che fa divertire, esilara le chiuse e fredde capacità borghesi col ridicolo delle loro gesta, colla caricatura delle loro proprietà.¹

La brillante pagina del *Verso Libero*, in cui il poeta e critico lombardo Gian Pietro Lucini tributa un largo omaggio all'«antiborghese» Pirandello, «romanziere de' piccoli casi», oltre a far intuire il particolare acume critico luciniano, in grado di anticipare i laudatori giudizi di seguito rivolti dalla critica nostrana all'indirizzo dell'«inestimabile opera dello scrittore di Girgenti, lascia altresì emergere lo spiccato interesse a più riprese dimostrato da Lucini nei riguardi dell'«arguto» operare pirandelliano. Una curiosità, quella di Lucini, originata da una non taciuta 'occasione spinta' palesatasi nel luglio del 1897, quando Pirandello prende nuovamente contatto con la Casa editrice Galli di Milano, già solerte editore nel 1891 della giovanile raccolta poetica *Pasqua di Gea*, per proporre ai vertici della ditta la stampa di un volume di «racconti prettamente umoristici»,² una raccolta che avrebbe dovuto intitolarsi *Notizie del mondo*.

La società milanese, minata dai crescenti debiti, era stata rilevata il 21 maggio del 1897 proprio da Antonio Baldini, Antenore Castoldi, Alceste Borella e dallo stesso Lucini, pronti a inaugurare quello che si dimostrerà essere, a dire il vero, un rovinoso frangente imprenditoriale conclusosi con ingenti perdite di capitale già nel gennaio del 1898.³ È, dunque, una circostanza 'editoriale' ad

¹ G.P. LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta* [frontespizio: *Ragion poetica e programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*], Milano, Edizioni di «Poesia», 1908, 653.

² Pirandello tratta del bramato volume di racconti in una lettera spedita proprio a Gian Pietro Lucini il 18 luglio 1897: «Vi propongo la pubblicazione d'un volume di racconti prettamente umoristici, al quale darei il titolo del primo racconto: *Notizie del mondo*, il più lungo di tutti: quasi un romanzetto. Seguono altri cinque racconti [...]. Il volume, così a occhio e croce, verrebbe a contare poco più che duecento pagine, del formato ordinario» (P.L. FERRO, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, 83).

³ Circa il deludente contatto di Lucini con il «mondo remissivo e compiacente» dell'arte editoriale si vedano alcune confessioni luciniane affidate alle pagine del *Verso Libero*: «Mi esercitai in un mondo remissivo e compiacente, crogiolato nelle comodità della piccola casa, del piccolo cervello, dell'orizzonte limitato; confederato in un gregge che bela, o in una muta che latra, per imitazione, contro chi lo distoglie dalle povere inclinazioni. In Italia, tutti seguivano l'autorità di questo o quel nome: sotto questa o quella ditta uscivano libri accomandati dal più in voga; in Italia, vi erano *generi commerciali*, non *letteratura*; vi erano *rialcatori*, non artisti; vi era l'ossequio al pubblico, che compera, paga ed ama le proprie debolezze rispettate e lodate [...]. Il non retrocedere, il non disperare, il non aver abdicato, per un meschino successo mercantile, per facile rinomea, o per adattarmi al misonismo della folla, costanza ridicola. Ma la mia pervicacia nell'attendere e nel contrastare giovò, istigando col mio esempio, anche altri a sentire il bisogno di spacciarsi dai vincoli e dalle catene di una

approssimare le sorti di Pirandello e di Lucini, allora direttore artistico-letterario e socio della Galli. Il breve ma rilevante scambio di corrispondenza fra i due⁴ si apre, appunto, con la proposta di pubblicazione pirandelliana relativa alla progettata e mai edita raccolta di prose che sarebbe stata la seconda dopo *Amori senza amore*, stampata a Roma da Bontempelli nel 1894.

L'ordito volume che, nelle intenzioni di Pirandello, avrebbe dovuto «comprendere anche le *Favole della Volpe* e i *Dialoghi tra il Gran me e il piccolo me*, nel frattempo già parzialmente editi sul settimanale letterario napoletano “La Tavola Rotonda” e sul “Marzocco” di Firenze»⁵, accende, quindi, la miccia di un interessante colloquio epistolare che dal 18 luglio 1897 proseguirà, almeno, sino al 1° febbraio dell'anno seguente. Sebbene il legame umano si esaurisca nel giro di pochi mesi con l'effettiva capitolazione dell'originaria *intentio* editoriale, la stima e la considerazione riservate da Lucini al lavoro di Pirandello parranno, tuttavia, confermarsi nel tempo, come certificano alcune dirette attestazioni, una su tutte la lusinghiera *Premonizione*, così chiamata dall'alacre custode delle carte luciniane Terenzio Grandi, databile 1902-1904 e apposta dallo stesso Lucini sulla sovraccoperta del fascicoletto archivistico contenente lo scambio epistolare con l'agrigentino, un prezioso incartamento tuttora conservato manoscritto presso il ricchissimo Fondo Lucini di Como. Sulla camicia del carteggio si legge, di mano di Lucini:

Luigi Pirandello: è un uomo onesto, ed onesto letterato: rara avis. È una delle persone più argute, meglio humoristiche nel senso inglese della parola [...]. I critici lo oppongono, e perché lo fanno seriamente non gli procacciano clientele. Lo Streglio, editore a Torino, ora tenta di lanciarlo. Mi duole, al tempo della ditta di non avergli giovato come meritava.⁶

E sarà proprio l'uscita della raccolta di novelle *Quand'ero matto*, edita appunto dal torinese Streglio nel 1902, l'occasione per Lucini di rendere pubbliche le «benevole considerazioni»⁷ affidate, fino ad allora, alla privata pagina. Scrive ancora Lucini in una breve recensione al volume apparsa sulla quinta colonna dell'«Italia del Popolo» il 6 aprile 1903:

Pirandello conosce molte cose e le dice bene; tra i pochissimi novellieri, ha trovato forma propria ed arguzia personale [...]. Se la corresponsione gli venisse rapida e diretta, noi in lui potremmo aspettarci un nobile ed ambiguo umorista nostrano.⁸

Ciò che lega il munifico Lucini all'«arguto umorista» Pirandello sembra, però, travalicare, a nostro avviso, sia il limite imposto da una fugace frequentazione epistolare, indotta da ragioni prettamente editoriali, sia il contenuto, seppur rilevante, di pubbliche attestazioni di stima. Se è lecito porre a confronto l'operato di due autori che per motivi diversi e in diversa misura

vecchia finzione di leggi morte e putride, a provarsi le membra nude all'aperto, in mezzo ai prati fioriti, nella carezza rude dei venti, nel bacio d'oro e di fiamma del sole» (LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta*, 71).

⁴ Il breve ma significativo carteggio tra Lucini e Pirandello, redatto tra il 18 luglio 1897 e il 1° febbraio 1898, è stato egregiamente curato da Pier Luigi Ferro nel 2014 e restituito sia in un numero quadruplo di «Resine» edito in occasione del centenario della morte di Lucini (P.L. FERRO, «Un inascoltato proporre». *Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli*, «Resine», XXXII-XXXIII (2014), 137-140: 67-71) sia nel volume di Pier Luigi Ferro intitolato *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio* (FERRO, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, 83-89).

⁵ P.L. FERRO, «Un inascoltato proporre». *Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli*, 59.

⁶ FL (Fondo Lucini), b. 57, fasc. r, c. 527.

⁷ P.L. FERRO, «Un inascoltato proporre». *Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli*, 63.

⁸ G.P. LUCINI, *Due libri*, «L'Italia del Popolo», 6 aprile 1903. Nel *Verso Libero*, Lucini confonderà il presente articolo con un altro contributo intitolato *Ristampe, Racconti, Novelle*, edito sempre sull'«Italia del Popolo» il 24-25 marzo dello stesso anno.

assumeranno, all'interno del panorama letterario primonovecentesco, ruoli indubitabilmente rimarchevoli, occorre, dunque e innanzitutto, precisare come entrambi, nonostante l'aver pagato dazio, in un giovanile periodo di apprendistato artistico, ai canoni propri del verismo, e, quindi, ad una struttura narrativa tradizionale,⁹ possano essere comunque considerati figli di una autentica *kerisis*, sperimentatori di un «moderno senso del tragico», dell'«inutilità e della distonia rispetto alla contemporaneità dei modi e degli schemi tramandati dal passato e dalla tradizione», «della loro inservibilità in un mutato contesto sociale, economico e culturale».¹⁰

Da un punto di vista strettamente letterario è il genere romanzo, così come era stato inteso sino a quel momento, ad andare incontro, in entrambi i casi, ad una tragica capitolazione. Così come Pascal non si periterà a passare ironicamente in rassegna, nella *Premessa seconda* del romanzo del 1904, i modelli tradizionali di romanzo ottocentesco, ancora pronti a «fornire un senso sicuro e complessivo» al reale¹¹ – Pascal li passerà in rassegna al fine di banalizzarne gli incipit, di operarne un manifesto abbassamento tonale, per non dire una crudele irrisione – anche Lucini, nel *Viatico dei Drami delle Maschere*, opera composta dal poeta tra il 1893 e il 1897 ma edita solamente postuma nel 1973 per le cure di Glauco Viazzi, illustrerà i motivi delle sue scelte formali e ideologiche, in netta antitesi con la forma romanzo, sentita ormai come irrimediabilmente esaurita. Lo stesso Lucini, al pari di Pirandello, respinge, dunque, l'idea di un romanzo tradizionalmente inteso, una forma narrativa vittima di una chiara mercificazione borghese, da abbandonare, secondo le tesi dello scrittore di Breglia, nelle mani di ingenue anime femminili.¹²

Il luciniano *Drama*, quel *Drama delle Maschere*, teatrabile più che teatrale, dopo aver attraversato un «coagularsi di iniziative volte alla creazione di una relazione con la scena operante e viva del teatro agito»,¹³ tenderà ad esorbitare dal recinto stretto del copione, a rinunciare all'originaria destinazione scenica, finendo per disporsi sulle «tavole fitizie»¹⁴ del libro di poesia. E sarà proprio la scelta del *Drama*, di un *Drama* poetico, impossibilitato alla scena e popolato, come ricorda Lucini, da «Tipi immarcescibili che rimangono in noi costantemente e fuori di noi nell'ambiente»,¹⁵ a decretare il fallimento del canonico genere romanzesco.

Se il *Fu Mattia Pascal* rappresenta, come nota Romano Luperini, «il rovesciamento delle strutture narrative tradizionali»,¹⁶ operato adattando «le consuete strutture romanzesche, giustapponendole, disarticolandole e soprattutto svuotandole dall'interno»,¹⁷ la soluzione del *Drama*, necessaria per Lucini al fine di tumulare finalmente le spoglie di una ormai defunta forma romanzo, altro non è

⁹ Quando si accenna al comune attraversamento della temperie naturalistico-verista si allude sia alle prime prove romanzesche pirandelliane sia a quella novella campestre di chiara ascendenza zoliana intitolata *Spirito ribelle*, edita da Lucini nel 1888 in appendice alla milanese «Gazzetta Agricola».

¹⁰ I. PUGLIESE, *La tragica impossibilità del romanzo: I Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini*, in A. Saccone (a cura di), «Tutto è degno di riso...». *Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2012, 81-92: 84.

¹¹ R. LUPERINI, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, 48.

¹² «Poi che il Romanzo spira se non risanguato d'azione nobile fiera e robusta verso l'a venire, e troppo piagnone ed arrabiato ad un male si presta all'universalità, lo abbandoni alle anime femminili perché se ne compiaceranno nuovamente tra le fatiche antifisiche di una disgraziata erotica e tra i riti equivoci di un pietismo gesuita» (G.P. LUCINI, *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1973, 345).

¹³ L. CAVAGLIERI, *Lucini e il genere 'teatro'*, in M. Berisso-L. Cavaglieri-M. Manfredini (a cura di), *Un prometeo mal incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, 173-191: 182.

¹⁴ LUCINI, *I Drami delle Maschere*, 349.

¹⁵ Ivi, 347.

¹⁶ LUPERINI, *Pirandello*, 62.

¹⁷ Ivi, 60.

che una «nuova forma letteraria per la narrazione lunga, rinnovata nella forma e nel contenuto, adatta, a differenza del romanzo, al mutato contesto sociale e culturale»,¹⁸ ma è anche definitivo approdo ad una forma d'arte rappresentativa «delli intendimenti e dei giudizi collettivi»,¹⁹ sideralmente distante da una qualsiasi pretesa mimetica, propria della dominante logica realista.

Le riflessioni luciniana e pirandelliana intorno all'impossibilità del tragico nel mondo moderno e alla effettiva capitolazione del romanzo ottocentesco, incapace di tener conto «della crisi dell'antropocentrismo, del relativismo e della sospensione del senso che ne derivano»,²⁰ non si arrestano, però, alla *pars destruens*, ma passano ben presto alla *pars construens*, nel tentativo di individuare una valida alternativa dal punto di vista artistico ed estetico. Soluzioni che troveranno, in entrambi i casi, diretta e possibile applicazione grazie al comune approdo alla filosofia umoristica.

Occorre, a questo punto, rilevare come il tratto precipuo della modernità, oggetto della scomposizione critica umoristica e caratterizzata dall'«abbandono della possibilità tragica e, insieme, di qualsiasi presupposto di verità oggettiva»,²¹ coincida con la perdita di un centro, con il disorientamento seguito alla rivoluzione copernicana, condizione e presupposto per l'esperienza del tragico già da Nietzsche. L'individuo moderno non è soltanto allo sbando, quanto piuttosto doppio in sé, ancipite, enigmatico, frutto di innumerevoli rifrazioni. Relativamente ai così rimarchevoli motivi della scissione e della «dicotomia soggettiva»,²² alla base della riflessione umoristica, risulta particolarmente interessante una lettera che Pirandello destina alla futura consorte Antonietta Portulano il 5 gennaio 1894:

In me son quasi due persone [...]. Soglio dire, ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*: questi due signori son quasi sempre in guerra fra di loro; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico [...]. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra.²³

A tale missiva, contenente *in nuce* il tema dominante di quei *Dialoghi tra il Gran me e il piccolo me*, noti a Lucini e precorritori della modernissima filosofia pirandelliana, pare far curiosamente eco una più tarda lettera indirizzata dallo stesso Lucini allo scrittore e poeta armeno Hrand Nazariantz il 22 settembre 1911, in cui nuovamente ricorre il tema della duplicità dell'io, della scissione, dell'incontro-scontro fra un Me poeta e un Me filosofo, quest'ultimo «troppo maldestro scudiero per reggere le bizzarrie, le sgroppate, i galoppi forsennati del *Me Poeta*».²⁴

E saranno proprio l'intreccio di differenti e contrastanti verità, il relativismo, la coscienza dello sdoppiamento e la polifonia dei punti di vista a configurarsi quali caratteri salienti dell'umorismo pirandelliano,²⁵ ma anche di quello minutamente elaborato da Lucini. Le ragioni umoristiche saranno riconosciute, da entrambi gli autori, come le sole in grado di esprimere le necessarie istanze innovatrici della letteratura moderna, ragioni umoristiche luciniane che, almeno in parte, parranno

¹⁸ I. PUGLIESE, *La tragica impossibilità del romanzo: I Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini*, 86.

¹⁹ LUCINI, *I Drami delle Maschere*, 347.

²⁰ LUPERINI, *Pirandello*, 60.

²¹ Ivi, 48.

²² P.L. FERRO, «Un inascoltato proporre». *Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli*, 60.

²³ Luigi Pirandello a Antonietta Portulano, 5 gennaio 1894, in L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione e note di E. Providenti, Istituto di Studi Pirandelliani. Quaderni, 10, Roma, Bulzoni, 1996, 190.

²⁴ D. COFANO, *Il crocevia occulto. Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*, Fasano, Schena, 1990, 79.

²⁵ LUPERINI, *Pirandello*, 49.

debitrici, a guardar bene, dell'eminente modello pirandelliano, brillantemente esposto, com'è noto, nel celeberrimo saggio *Sull'umorismo* del 1908, coevo, tra l'altro, al *Verso Libero*.

Nel quinto capitolo dell'*Ora topica di Carlo Dossi*, mirabile prova del Lucini critico datata 1911, intitolato *L'umorismo lo vendica*, lo scrittore e critico lombardo non soltanto eleggerà, a tutti gli effetti e una volta di più, Pirandello al rango di umorista contemporaneo, riconoscendolo punto terminale di una breve storia dell'umorismo inaugurata niente di meno che da Giordano Bruno e proseguita nelle pagine del *Chisciotte* di Cervantes, autore caro a Pirandello e capace nel suo capolavoro di una «matura e moderna opzione umoristica»,²⁶ ma ci renderà altresì testimoni di un'attenta lettura del saggio pirandelliano del 1908 e lo farà riportando testualmente la definizione di umorismo coniata dallo scrittore siciliano:

Luigi Pirandello nostro definisce: «un vero umorista dovrebbe dirsi solamente chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non saper più da che parte tenere, donde la pietà del contrasto».²⁷

Oltre a cogliere uno degli aspetti nodali del *monstrum* critico pirandelliano, ovvero quella fondamentale e ormai proverbiale distinzione fra comicità e umorismo, Lucini destina altresì, al pari di Pirandello, una particolare attenzione, nel proprio tentativo di teorizzazione, alle tesi dello scrittore e pedagogista tedesco Jean Paul Richter. Il nome di Richter era, infatti, già stato menzionato tre anni prima proprio nelle pagine del saggio di Pirandello:²⁸

La caratteristica, ad esempio, di quella tale peculiar bonarietà o benevola indulgenza che scoprono alcuni nell'umorismo, già definito da Richter «malinconia d'un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista [...] non si trova in tutti gli umoristi».²⁹

È proprio la medesima citazione da Richter a trovar posto nel quinto capitolo della luciniana *Ora topica di Carlo Dossi*, in cui si fa, appunto, riferimento ad un umorismo che è «malinconia di un'anima superiore che giunge a divertirsi di ciò che lo rattrista»: ³⁰ una ulteriore prova, piuttosto irrefragabile, dell'avvenuto attraversamento del capitale volume pirandelliano del 1908. Può essere, infatti, sostenuto che in Lucini come in Pirandello, l'umorismo «procede attraverso l'arte della rottura e dell'interruzione»,³¹ non propone valori alternativi, ma mette in luce la contraddizione in termini propria dell'esistenza, è, in entrambi i casi, strumento di smascheramento delle convenzioni, sola conciliazione tra «serietà tragica del vivere e sperimentazione dell'impossibilità del tragico nel mondo moderno».³² L'umorismo luciniano che «ama, appunto, la *contradictio in terminis*», che «sta nella vita corrente e la conosce a fondo», arte di «contrastati, di subite apparizioni, di impreveduti fenomeni, di lagrime e di risa insieme»³³ pare, dunque, occhieggiare al Pirandello dell'*Umorismo*, a quella «contraddizione' fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il

²⁶ Ivi, 48.

²⁷ G.P. LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, A. Nicola & C., 1911, 95-96.

²⁸ I. PUGLIESE, *La tragica impossibilità del romanzo: I Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini*, 91.

²⁹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di G. Langella e D. Savio, Milano, Mondadori, 2019, 122.

³⁰ LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, 95.

³¹ LUPERINI, *Pirandello*, 53.

³² I. PUGLIESE, *La tragica impossibilità del romanzo: I Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini*, 88.

³³ LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, 103-104.

sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano [...], e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso». ³⁴

Un ulteriore e capitale tema, comune ad entrambe le sperimentazioni letterarie e strettamente connesso alla postulazione della teoria umoristica, è senz'altro il tema della maschera, modalità di risposta messa in atto dai due autori di fronte alla borghese crisi dell'io, un io ormai frazionato in plurime e relative entità, letteralmente «destituito», come osserva Leone de Castris. ³⁵ Sebbene la maschera si configuri, in entrambi i casi, quale autentica occasione di smascheramento – e si pensi sia allo smascheramento della vacuità di una ricerca di senso che resta, in Pirandello, «sospesa o affidata all'affanno e all'incertezza di una operazione tutta cerebrale» ³⁶ ma anche al disvelamento messo in atto dalla maschera luciniana, strumento demistificatorio ³⁷ volto alla rivelazione di un mondo che l'autore disprezza e di cui ci mostra i meccanismi feroci e reconditi ³⁸ – giova, tuttavia, sottolineare come il motivo conosca, a nostro avviso, in Lucini e in Pirandello, differenti declinazioni.

Se il personaggio pirandelliano, «puro simulacro», ³⁹ esperisce una condizione di estraneità, se questi appare incapace sia di oggettivare un reale molteplice e cangiante sia di soggettivizzarsi, visto il suo costante sostituire al vivere il vedersi vivere, all'immediatezza dell'esperienza il distacco della riflessione umoristica, la maschera di Lucini, entità simbolica che non possiede «lo spessore dei personaggi psicologicamente definiti», ⁴⁰ è, invece, esercizio di estrema oggettivazione tesa a recuperare una soggettività profonda ormai andata in crisi. Lucini rende evidente la moderna disgregazione dell'io, la oggettiva appunto, attraverso la coniazione di numerose maschere comunque volte a ricostituire una individuale integrità. Si assiste ad una identificazione dell'io poetico nell'altro, o meglio negli altri; l'intera realtà degli altri viene assunta in prima persona ed è proprio attraverso le molteplici immedesimazioni che l'io ha ancora la possibilità, a differenza del personaggio pirandelliano, di conoscere sé stesso, di individuare un seppur precario orizzonte di senso. Particolarmente interessante, a tal riguardo, un passo dei *Drami delle Maschere* che recita:

Io son poeta
Ed ho tutte l'età ogni costume,
dalla zimarra d'or d'imperatore
al bacchico guarnello del beone;
né val per me: scorrono tutte l'ore
e le risento in me buone o cattive
l'ore del Mondo: e così come passano
col pianto o col sorriso ecco l'esprimo. ⁴¹

³⁴ PIRANDELLO, *L'umorismo*, 123.

³⁵ A.L. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1986, 81.

³⁶ LUPERINI, *Pirandello*, 55.

³⁷ E. SANGUINETI, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, VII-XIV: XIV.

³⁸ M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, in P. Pieri-G. Benvenuti (a cura di), *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Bologna, Pendragon, 2000, 167-188: 174.

³⁹ LUPERINI, *Pirandello*, 54.

⁴⁰ M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, 167.

⁴¹ LUCINI, *I Drami delle Maschere*, 89.

Intese come tipi universali, le maschere cantate dal poeta assurgono al rango di personificazioni che riproducono, dunque, nell'«aperto spazio sociale»⁴² del *theatrum mundi* luciniano la totalità dell'esistenza⁴³. Nella *Parata dell'Introduzione dei Drami delle Maschere* si legge, appunto:

Tutti l'aspetti umani materiati
tutti i vizii le forze le passioni, tutti, nei falansteri
poetici dei secoli passati,
distinti ed annotati.⁴⁴

Il «teatro di idee» luciniano,⁴⁵ orientato verso la formazione di una parola attiva in senso sociale e popolato da maschere, da tipi, da ritenersi «prodotti maturi della volontà individuale e insieme collettiva e storica»,⁴⁶ diverrà altresì uno strumento didattico di assoluta efficacia, un tentativo di «persuadere il fruitore dell'opera al miglioramento sociale verso l'avvenire». ⁴⁷ Una funzione pedagogica non più presente, o perlomeno non così scopertamente, nella pagina pirandelliana che presenta un soggetto scisso, alla costante ricerca di una verità perennemente sfuggente, un individuo in grado di constatare soltanto che dietro l'apparente prigione della maschera non esiste alcuna identità, alcuna possibilità di evasione e di senso, un personaggio che non si riconosce più alcun mandato educativo o pedagogico. Alla possibilità di 'agire verso' si sostituisce, in Pirandello, la stasi del distacco umoristico, un'«estraneità critico-negativa»,⁴⁸ uno sforzo di natura meramente mentale che si fa immobilismo, collocazione del sé al di fuori del flusso dell'esistenza.

Non c'è più in Pirandello, come rileva Carlo Salinari nel suo *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, quell'impulso di denuncia sociale che ha sorretto il realismo ottocentesco, bensì la consapevolezza del malessere dell'uomo moderno.⁴⁹ Pirandello è come Lucini, però, scrittore d'opposizione. Non già che in lui vi sia la denuncia esplicita di una società ingiusta e crudele, tendenza che permane viva all'interno dei ritmi spesso frenetici della 'mascherata' luciniana, ma vi è la coscienza della condizione anarchica dell'individuo, la quale se non consente, a differenza di Lucini, lo scatto ribelle, tuttavia ci dà l'amara consapevolezza dell'assurdità della vita e dell'impossibilità di cambiarla.⁵⁰ Il sopravvissuto intento pedagogico della ribelle e civile maschera di Lucini, impegnata a smascherare una degradante condizione sociale «attraverso i modi del suo dire»,⁵¹ diviene, all'interno dell'opera pirandelliana, mero disvelamento di una ineluttabile privazione del senso, di una drammatica disgregazione identitaria. Al poetico e luciniano *Drama*, «recita universale», promotore di un'utopia anarchica e liberatrice,⁵² sembra dunque fare da controcanto la buffonata tragica di Pirandello, «un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai». ⁵³

⁴² F. CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, 124.

⁴³ M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, 177.

⁴⁴ LUCINI, *I Drami delle Maschere*, 15.

⁴⁵ M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, 169.

⁴⁶ LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta*, 236.

⁴⁷ M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, 170.

⁴⁸ LUPERINI, *Pirandello*, 55.

⁴⁹ C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, 280.

⁵⁰ Ivi, 281-282.

⁵¹ E. SANGUINETI, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, XIV.

⁵² M. MANGANELLI, *Teatralità e carnevalizzazione in Gian Pietro Lucini*, 172.

⁵³ Luigi Pirandello a Lina Pirandello, 13 ottobre 1886, in L. PIRANDELLO, *Lettere ai famigliari*, con una presentazione di S. d'Amico, «Terzo programma», I (1961), 3, 273-312: 281.

