

Verità biografica e finzione letteraria nelle lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba

scritto da Pirandelloweb.com

Di Giulia Corsalini

«Ma sulla lettera, Marta mia, ho visto le tracce delle Tue lagrime: tre grosse tracce di lagrime, quando sgorgano dagli occhi che ne sono pieni [...] Come vuoi che, in mezzo alla felicità delle tue parole, non m'affligga di queste Tue lagrime, su cui ho posato le labbra, a lungo, a lungo, sentendomene anch'io riempire gli occhi?»

[Indice Tematiche](#)



Marta Abba. ritratto a figura intera dell'attrice Marta Abba in abito color rosa con le braccia allungate e le mani incrociate; agli angoli quattro

espressioni diverse del suo volto
MANIFESTO TEATRALE, ca 1925. Guido
Cadorin , 1892/ 1976

Verità biografica e finzione letteraria nelle lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba

[da Griselda on line](#)

Nelle lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba si riconoscono due universi, che generalmente il passo stilistico segnala e contraddistingue: quello che è possibile ricostruire dalla cronaca quasi giornaliera dell'attività professionale dei due corrispondenti e quello della relazione intima tra i due. E se il primo, nella sua urgenza comunicativa, ha l'apertura, l'incoerenza e il disordine della vita reale, che la scrittura epistolare più debolmente filtra e struttura; il secondo, malgrado i modi effusivi propri dello sfogo sentimentale, ha la connessione dei piani, la semplificazione inventiva e l'efficacia espressiva degli universi letterari. Il lettore, che si aspetta di entrare nella vita dello scrittore per il tramite della mediazione epistolare, si trova dunque spesso coinvolto in una lettura che risponde ai caratteri del letterario e del romanzesco. In tutto ciò il pirandelliano «gioco delle parti», come rielaborazione delle diverse identità dei due corrispondenti, è solo una componente di una più ampia interazione di equivalenze tematiche, stilistiche e linguistiche, in cui ha un peso importante il recupero di elementi dell'opera creativa.

In questa sede, uno sguardo globale all'opera mi permetterà di sviluppare il discorso avviato altrove in relazione alle sole lettere berlinesi e di svolgere alcune considerazioni sulle più generali dinamiche dell'epistolario e sul rapporto che in esso si istaura tra verità biografica e finzione letteraria, non solo per la particolare relazione con la destinataria, una

relazione che si dilata e si esalta proprio attraverso la reinvenzione epistolare, ma per la stessa scrittura, implicata nelle convenzioni della letteratura, a cui lo scrivente non riesce o non vuole sottrarsi. D'altra parte, che i valori supplementari della scrittura abbiano un peso nello scambio epistolare lo suggerisce l'attenzione di Pirandello per lo stile di Marta, in una delle lettere iniziali della loro corrispondenza:

Mia cara Marta, finalmente oggi mi è arrivata la tua lettera estrosa e volante. In pochi tratti mi hai fatto vedere tutto: cioè la salita d'una scala, con la perfettissima descrizione di Bul; la prova davanti allo specchio di una vestaglia rosa; poi Te con la penna in mano, per domandarmi «Che debbo dirle?»; e subito via, di nuovo, e non di buona voglia, fuori, a provare dalla Palmer, con parecchi saluti cordiali e trillanti [Roma, 21.VIII.1926].

E ancora in una delle ultime:

Marta mia, ho avuto la tua del 16, cominciata a Filadelfia e finita a New York dopo il trionfale successo di cui, con efficacia meravigliosa hai saputo esprimermi tutta la trepidazione e infine l'esultanza [Roma, 25.X.1936].



1. Retorica e stile delle lettere

Va dunque innanzi tutto considerato l'assetto stilistico delle lettere, nelle quali si alternano, con passaggi spesso netti, la comunicazione pragmatica e la scrittura retoricamente elaborata. Esempio in questo senso la lettera da Parigi del 6 agosto 1931, che apre *ex abrupto* da informazioni di routine: *«Marta mia, forse, lunedì, Bernstiel non sarà venuto a trovarti a Genova, perché suppongo che, se il colloquio fosse avvenuto, me l'avresti scritto, forse lo stesso lunedì»*; prosegue con un'ampia digressione sui pericoli della tecnica: *«L'avvenire è più che mai torbido e incerto. Bisognerebbe che si capisse a tempo che la così detta "tecnica", la cosiddetta "scienza" applicata all'industria, è una terribilissima forma di pazzia, che ha lanciato la vita umana a distruggere le sue categoriche necessità: lo spazio e il tempo»*; arriva al lamento sulla esistenza dell'autore, sempre più lontana in corpo, spirito e destino da Marta:

Io non ho mare, io non ho sole, io non ho riposo [...] Questa notte, prima delle 4, ho lasciato il letto per sfuggire alle smanie della più orribile insonnia; mi sono affacciato ad una finestra a respirare l'aria umida della tanta

pioggia caduta e a guardare questo tetro della città, rossa fuméa spettrale, sugli irti comignoli dei tetti... Come non impazzire sotto un simile cielo? E mi sono messo a pensare a Te che dovrai ancora per tanto e tanto tempo durare a questa vita, che per me sarà finita tra poco; e ho provato la terribile sconsolazione di chi s'arresta perché non può più andare e vede l'altro andare e allontanarsi sempre di più, sempre più...;

e infine torna alla immediatezza comunicativa: *«Finirò oggi di copiare a macchina "Sgombero" e Te lo manderò. Intanto aspetto Tue notizie. Lo spedizioniere mi avverte che il busto dovrebbe già essere arrivato a Milano».*

Non tutte le lettere hanno un'articolazione così completa; molto spesso la finalità informativa prevale; altre volte è più ampia la comunicazione intima; meno frequenti le digressioni teoriche. Ma si consideri con più attenzione la parte dello sfogo personale: l'avvio anaforico che va a costituire una serie ternaria, «Io non ho mare, io non ho sole, io non ho riposo»; poi la narrazione della veglia notturna, che investe di connotazioni psicologiche lo scorcio paesaggistico; quindi l'allocuzione, in parallelismo antitetico con il riferimento a sé, lei ricca di futuro lui prossimo alla fine, e infine le due iterazioni di 'tanto' e di 'sempre più', che legano in un destino conseguente il durare della vita di Marta con il suo progressivo allontanarsi dal maestro. L'impegno retorico è evidente.

Nelle parti più personali dell'epistolario, specie nei momenti effusivi, si ha infatti il maggiore impiego di strumenti retorici: esclamazioni e allocuzioni in forma iterata, geminazioni di vario tipo, costrutti anaforici, parallelismi, triadi in climax, in cui non è difficile individuare, pur amplificati e scarsamente controllati, alcuni caratteri del 'parlato' dell'opera teatrale e narrativa. Tali caratteri, pur riconoscibili in tutta la raccolta, si concentrano nelle lettere nate in momenti particolari della storia biografica e

artistica, agli apici della disperazione e della esaltazione: ad esempio, nel periodo immediatamente successivo alla partenza di Marta da Berlino, il 13 marzo 1929, partenza che lo scrittore vive come un vero e proprio abbandono; o nel marzo del 1930, quando Pirandello rientra a Berlino dopo un periodo di nuova vicinanza con Marta e il rifiuto di lei, che lo ha portato vicino al suicidio; o ancora nelle lettere da Parigi dei primi mesi del 1931, in un momento di euforia per i successi del suo teatro e le prospettive che sembra si stiano aprendo nel campo cinematografico, ma anche sull'onda del particolare fervore creativo del lavoro ai *Giganti della montagna*:

Ancora, ancora, Marta mia, vedrai, m'affermerò come il più forte di tutti, il più giovane di tutti; giovane io solo; vivo io solo, e tutti gli altri vecchi e morti putrefatti. Sentirai che cosa sono «I giganti della montagna»! [...] Ma sei Tu, sei Tu che lo tocchi, Marta mia! Tu con tutta la Tua anima, che esulta in me e mi fa dentro quest'aria favolosa in cui tutti i personaggi respirano, e le parole sbocciano come fiori che pajono loro stessi stupiti d'esser nati. C'è qualcuno, Marta mia, che sta vivendo la Tua vita, e Tu non lo sai. La Tua vera vita! [Parigi, 16.II.1931].

Altre volte, e più spesso con l'avanzare degli anni, Pirandello si abbandona ad una eloquenza più misurata, nella quale, nel susseguirsi delle serie ternarie e delle enumerazioni, sembra piuttosto ripresentarsi, ma con una nota di inautenticità, la contestata retorica classica:

L'ingiuria si vince con il disprezzo, il ridicolo col rigettarlo addosso a chi ha voluto gettarlo su di noi; il silenzio col costringere a far parlare di noi [...] E ringrazierai di non essertene contentata... d'una soddisfazione avuta... d'una vittoria conquistata... d'un bene donato... di tutta una vita spesa ardentemente e nobilmente, nell'atto spesso che la spendevi e la donavi [Parigi, 24.I.1932].

Sì, Marta mia, l'inimicizia preconcetta, l'ignoranza, la malafede, il proposito deliberato hanno avuto ragione d'una cosa così bella, creata in purezza di spirito e in perfetta nobiltà d'arte [Roma, 29.III.1934].

Molto frequente è il ricorso al linguaggio figurato; similitudini, metafore, analogie che ora vanno a sostenere l'impeto dell'entusiasmo («*La mia arte non è stata mai così piena, così varia e impreveduta: così veramente una festa, per lo spirito e per gli occhi, tutta palpiti lucenti e fresca come la brina*» [Parigi, 10.II.1931]; «*Sentirai che cosa sono «I giganti della montagna»! C'è tutto, è l'orgia della fantasia! Una leggerezza di nuvola su profondità di abissi*» [Parigi, 16.II.1931]); ora aggiungono afflato lirico («*il sonoro riso del mare*» [Berlino, 30.IV.1930]; «*m'immagino come devi essere bella, una gioia nel sole*» [Parigi, 3.VIII.1931]); ora forza drammatica («*Non ho sentito mai tanto senza presa le radici di quest'albero sbattuto, che è la mia vita, da cui i venti si sono portati già via tutte le foglie, e resta il tronco stravolto e il nodo dei fortissimi rami contorti*» [Parigi, 12.I.1931]; «*avvolto come in un fumo di incubo soffocante*» [Parigi, 4.VI.1931]); ora, e in particolare attraverso il riferimento alla vita animale o alle figure del linguaggio popolare, energia icastica («*Ha avuto tante botte sulle ali questa povera commedia, uscendo dal nido per provarsi a volare, che ora ha le ali indolenzite e come mortificate, e a rispaccare adesso, così a freddo, il volo, starnazza, starnazza e non ci riesce*» [Castiglioncello, 9.IX.1932]); ora, e sempre di più con il passare degli anni, forza amara e grottesca («*Ma perché ci devono essere questi cani parassiti che t'addentano le gambe*» [Parigi, 30.IV.1931]; «*tutto il vomito di tutto lo sfattume di quanto c'è di più vecchio nel fondaccio del più decrepito teatro e del più decrepito cinematografo*» [Roma, 4.V.1934]).

Vigore icastico, afflato lirico, rifrazioni psicologiche si riconoscono anche nelle descrizioni paesaggistiche, come

quella della lettera del 6 agosto 1931, già ricordata: *«mi sono affacciato ad una finestra a respirare l'aria umida della tanta pioggia caduta e a guardare questo tetro della città, rossa fumèa spettrale, sugli irti comignoli dei tetti»*; o nelle descrizioni naturali: *«Se sentissi com'è fitto stridulo insistente questo stridio delle cicale. Forse, a quest'ora, si saranno messe a stridere anche sugli alberi del parco davanti al tuo albergo. Eppure è una cara voce dell'estate, questo stridio delle cicale»* [Nettuno, 5.VII.1928].

Uomini e donne vengono spesso deformati, come avviene nei romanzi e nei drammi, attraverso uno spietato e consumato gioco metaforico: *«Se avessi visto che insulsa e spenta statua di carne è questa Brigida Helm, stupida bionda che ride di nulla. Erano proprio adatti per lei quel cielo opaco, bambaginoso, e quel mare fangoso, perché lei li guardasse con gli occhi di porcellana cilestri»* [Parigi, 27.VII.1931]; *«La nuova portiera è una bestia madornale e tardigrada, con una pappagorgia da madre abbadessa e due occhi chiari che guardano ciascuno per conto suo»* [Parigi, 2.VIII.1831]; *«La Sorel, da cui sono stato a colazione, m'ha fatto la curiosissima impressione d'una che non viva più, ma sopravviva, non so per quale virtù di magico e raccapricciante congegno elettrico. Ha una casa che non par vera, tutta d'oro e a colonne e con specchi per terra. Ha voluto fotografarsi con me, con un braccio sulle mie spalle»* [Parigi, 21.XI.1932]. Complesso e contraddittorio il ritratto che emerge dai diversi cenni a Mussolini: *«ruvida e grossolana stoffa umana, fatta per comandare con disprezzo gente mediocre e volgare, capace di tutto e incapace di scrupoli»* [Parigi, 14.II.1932]; *«gli occhi acuti e lucidissimi fissi sui miei e il bel sorriso intelligente sulle labbra»* [Roma, 14.III.1932] (dopo il primo positivo colloquio con lui); *«m'aspettavo che mi sarei trovato al cospetto d'un Gigante (perché tale è l'immagine che si ha di lui all'estero); mi sono visto davanti un malato, dalla faccia gialla, ingrigo, scavato, quasi spento; e non solo così nel corpo depresso, ma anche e più nell'animo»* [Roma,

6.XII.1932] (dopo il secondo colloquio, in cui il Duce gli confessa la tragica situazione politica e la probabilità della guerra imminente).

Episodi notabili vengono narrati con cenni rapidi e vividi, che lasciano assaporare una disposizione narrativa vivace e talvolta comica:

Durante la rappresentazione, al bujo, sono stato saettato da tutte le parti da lampi di magnesio, perché tre, quattro macchine fotografiche tirano istantanee, e una, dopo il "secondo tempo" è venuta ad impostarsi di faccia, e me ne ha tirata una a bruciapelo. Tutto il pubblico allora m'ha riconosciuto, e m'ha fatto un'ovazione, a cui, dalla vergogna, non sapevo come rispondere [Roma, 10.X.1930].

Non di rado le lettere riproducono dialoghi in forma diretta, che, se non hanno il carattere sospeso e spezzato dei dialoghi teatrali, vengono tuttavia ritagliati nei loro momenti di maggiore espressività e sostenutezza prosodica e tendono, come nella narrativa, a far emergere la personalità degli interlocutori: *«E i danari» domandai io a questo punto, – «Lei non se ne incarichi! – mi rispose pronto. – Ci penseremo noi, li troveremo noi»* [Castiglioncello, 11.VIII.1932]; *«Il Simoni n'era fanatico e gridava a tutti "Fijò, che attrice! che attrice!"*. Stefano diceva: *"Roba da sputargli in faccia". E d'Amico in frak, come un corvo con gli occhiali gongolava»* [Anticoli Corrado, 7.VI.1936]. Dove si noti anche la tendenza alla descrizione caricaturale di cui sopra.



2. Ruoli dei corrispondenti

Nei diversi movimenti stilistici fin qui descritti prendono corpo, nel loro variare, alternarsi e sovrapporsi, con accentuazioni e insistenze spesso ossessive, i ruoli che di volta in volta lo scrittore assume nei confronti di Marta, quale capocomico e maestro, figura paterna, amante assoluto e rifiutato; e quelli che di conseguenza lui le attribuisce, di attrice eccelsa, musa ispiratrice e dea, allieva, figlia e creatura fragile, donna amata bellissima, sfuggente e spietata. Così le lunghe e dettagliate relazioni sui propri progetti internazionali, sulle trattative con impresari teatrali e case cinematografiche, sui rapporti proficui con autorità del mondo della politica e della cultura, volte essenzialmente ad aprire a Marta scenari di gratificazione professionale ed economica di cui Pirandello stesso sarà fautore e artefice, trapassano in espressioni di stima per le doti artistiche della donna, lodi sempre più entusiastiche ed esaltate, che trovano un apice e una sintesi nella lettera da Parigi dell'8 febbraio 1931, in un momento in cui i successi mondiali del proprio teatro infondono nello scrittore nuove speranze anche per la propria vita sentimentale:

Non i consensi dell'Italia soltanto, Marta mia, ma quelli del mondo *intero*, presto, debbono venire da Te, interi e trionfali: Tu devi essere proclamata la più grande e originale Attrice del mondo [...]. La Tua naturale potenza espressiva, la Tua facoltà illuminatrice di ogni più riposta piega del pensiero o del sentimento, l'originalità spontanea e imprevedibile d'ogni Tuo atteggiamento o d'ogni Tua mossa sulla scena, ogni sguardo, ogni gesto, ogni tono, che Tu trovi senza cercarlo, non solo per divino intuito, ma per il lampo della Tua sovrana intelligenza, Ti fanno unica al mondo: Marta Abba [Parigi, 8.II.1931].

Pagina esemplare dell'enfasi retorica, del proliferare delle iterazioni, del linguaggio iperbolico, di cui si è detto. Facendo leva sullo stesso armamentario stilistico, a pari, se non maggiore sublimazione, Pirandello sottopone Marta, quando la riconosce musa ispiratrice della propria opera, fino ad identificarla, anche in forza di un linguaggio di ascendenza stilnovistica e dantesca, con la propria stessa facoltà creatrice:

E scrivo con gli occhi della mente fissi a Te. [...] Non potrei più andare avanti d'una parola, se la Tua divina Immagine ispiratrice m'abbandonasse per un istante. [...] Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore. Tu stai creando, e non lo sai, Tu con tutta la potenza della Tua arte, coi toni della Tua inimitabile voce, col fulgore dei Tuoi occhi che trovano lo sguardo per ogni passione; stai creando con l'ardore che dalla Tua mente, dal Tuo cuore, da tutta la Tua persona è venuto in me, perché io lo trasfonda nell'opera che attraverso Te sto scrivendo, e che non è mia ma Tua: creazione Tua. Seguita fino all'ultimo a soccorrermi, Marta mia, non mi abbandonare; pensa che non morirei io soltanto, ma anche l'opera Tua. Non è possibile che Tu non sia, come autrice vera e sola, in tutto quello che ancora faccio. Ma io sono la mano, Quella che in me

detta dentro, sei Tu, senza più Te, la mia mano diventa di pietra [Parigi, 10.II.1931].

Un'esaltazione che raggiunge non di rado toni misticheggianti: *«Ti vedo, come se già ti guardassi da fuori della vita, nella luce della Tua gloria, quasi santificata dal sacrificio della Tua bellezza e della Tua gioventù: grande, grande, grande»* [Milano, 18.X.1930]; toni, inoltre, sempre più decisi negli anni: *«hai ragione Tu, che sei una creatura divina; io ho soltanto ragione perché ho sempre, sempre creduto in Te, nella divinità del Tuo spirito»* [Anticoli Corrado, 12.VII.1936]; anche quando tale esaltazione va a definire presunti difetti, come il carattere diffidente di Marta: *«E' spirito di giustizia, rettitudine, che d'ogni cosa ambigua e non chiara subito s'aombra»* [Parigi, 18.VII.1931].

Ma Marta è anche, e resta, donna, e non di rado il riferimento a lei si carica di tratti sensuali, esaltati dal sole mediterraneo: *«Non ho fatto che pensare a te, Marta mia, al mare, al sole d'Italia... – ma solo perché splendore di sole e azzurrità d'acqua marina erano lume e cornice alla luminosa bellezza del Tuo corpo, alla gloriosa esultanza del Tuo spirito!»* [Parigi, 27.VII.1931]; *«m'immagino come devi essere bella, una gioja nel sole, da fare impazzire. Io sono qua [...] a pensarTi in questo momento nel sole, in costumino da bagno, quasi nuda, mi pare che non possa esser vero, ma un sogno»* [Parigi, 3.III.1931].

Ma, al di là dei momenti di glorificazione, attraverso le lettere Pirandello segue e accompagna Marta nella sua crescita artistica e professionale, le offre consigli per la sua arte e poi per la sua professione di capocomico. Le pagine abbondano di giudizi e commenti su opere letterarie e teatrali, spesso sinceri, talvolta viziati dalla volontà di dirottare le scelte di Marta, specie quando si tratti di parti che l'attrice dovrà interpretare, verso pezzi di proprio gusto o, semplicemente, verso la propria opera, la sola capace di esprimere a pieno le facoltà artistiche dell'attrice, dal momento che è stata

scritta per lei. Il gran numero dei giudizi sulla letteratura e sul teatro meriterebbe un approfondimento monografico. Si tratta soprattutto di commenti ad opere teatrali, per la verità in gran parte negativi e conditi di critiche senza appello: *«Se a Te piace “L’annonce faite à Marie” del Claudel, sono prontissimo a tagliarlo, a ridurlo [...] A me il lavoro non piace, ma questo non ha importanza, se piace a Te. Falsa arte, falsa poesia, falso mistero, falso Medioevo. Meglio allora il nostro D’Annunzio della “Figlia di Jorio”. C’è più sangue e più carne. E meno barba!»* [Parigi, 2.VIII.1930]. Ma naturalmente solo entusiasmo e senso di profonda comprensione e condivisione Pirandello testimonia nei confronti dell’opera di Čechov, un giudizio che vale la pena riportare per intero:

Hanno dato le Tre sorelle di Cecoff. Anche noi volevamo darla... Che bella cosa è... Come la sento in questo momento! Cecoff è il più disperato dei poeti anche più forse del nostro Leopardi... Il dolore del Leopardi era intenso, sì, ma alto e *pensato*; in lui c’è almeno questa larghezza del pensiero; Cecoff è stretto, stretto come la stessa angoscia; e non pensa, ma vive la disperazione della vita, la vive non in sé soltanto, ma in tutti, in tutte le povere anime umane, nella vita di tutti i giorni la vive, anche nel sole delle belle giornate, anche nei fiori delle vane primavere [Berlino, 22.III.1929].

Sebbene anche in queste parole non manchi il risvolto personale, poiché Marta se ne è andata da pochi giorni da Berlino, lasciandolo nello sconforto. Più abbandonati i giudizi della lettera da Berlino del 3 aprile 1929, a commento delle letture di Marta: Ostrowski, caposaldo del teatro russo, ma ormai «vecchio e lontano»; Shakespeare, *«col nostro Dante, il poeta più grande che abbia avuto l’umanità»*; Leopardi, di cui, meglio dei *Pensieri*, acquistati da Marta nell’edizione Sonzogno, andrebbero lette le *Operette* o le *Prose*, ma autore da non avvicinare in momenti di abbattimento; Schiller, amato

da ragazzo, e ora poco tollerato, e Maeterlinck, «*piccola e leziosissima scimmia di Shakespeare*»; ma è «La commedia dell'amore» di Ibsen la scelta migliore.

Ai consigli di lettura e professionali, tra i quali l'invito pressante a imparare l'inglese, si accompagnano nelle lettere consigli più personali. Ricorrente fino all'ossessione è la preoccupazione per la salute dell'attrice e per la sua serenità, alla quale fanno da *pendant* le frequenti informazioni e le lamentele sul proprio stato; in questi momenti la disposizione di Pirandello si fa ambigua, il maestro diviene padre sollecito, il padre amante, l'amante uomo bisognoso e reietto: elementi di sensualità si insinuano nella preoccupazione per la salute corporale e morale di Marta:

Ma sulla lettera, Marta mia, ho visto le tracce delle Tue lagrime: tre grosse tracce di lagrime, quando sgorgano dagli occhi che ne sono pieni [...] Come vuoi che, in mezzo alla felicità delle tue parole, non m'affligga di queste Tue lagrime, su cui ho posato le labbra, a lungo, a lungo, sentendomene anch'io riempire gli occhi? [Berlino, 13.IV.1930];

accenti di pretesa e di vittimismo nella documentazione delle proprie malattie e del proprio invecchiamento:

Sei indisposta, lo so, ma anch'io sono qua a letto, e T'ho scritto con la febbre forte [...] Pare che si tratti di una vera influenza a decorso lungo, se la febbre riprende, con questi persistenti dolori alla schiena [...] Quel che soprattutto vorrei è di essere lasciato in pace... Tanta premura da parte degli altri, estranei, mi pare quasi uno scherno, mentre soffro tanto dentro di me per la Tua noncuranza e indifferenza [Berlino, 31.III.1930].

Ma alle lamentele sulla propria debilitazione fisica fa da contraltare la volontà di riaffermare la propria vitalità e

giovinezza al cospetto della giovane donna amata, una volontà che attraversa tutto l'epistolario, «Bisognerebbe che io non mi guardassi mai allo specchio, e mi vedessi solo per come sono e mi sento, nella potenza del mio cervello, nella vigoria del mio animo e nella forza prodigiosa dei miei nervi» [Roma 25.IX.1928]; *«E la verità vera è che io non sono vecchio, ma giovine, il più giovine di tutti, così nella mente, come nel cuore; così nell'arte, come nel sangue, nei muscoli e nei nervi»* [Berlino, 1.III.1930]; fino alla fine, quando il vitalismo va a contraddire le parallele dichiarazioni di distacco dalla vita: *«Bisogna che io vada fuggendo per non sentire questa mia atroce solitudine e il tormento non meno atroce di dover nascondere la mia gioventù sotto questa apparenza di vecchio!»* [Anticoli Corrado, 27.VII.1936].

È anzi proprio quest'ultimo aspetto il vero nodo drammatico dei momenti più intimi dello scambio epistolare, il punto che più accomuna il dramma pirandelliano a quello di alcuni personaggi della sua opera teatrale e narrativa, di cui riecheggia o anticipa trame, motivi, espressioni. Il gioco dei ruoli ha una diretta ricaduta o anticipazione nell'opera creativa; è in rapporto con essa che si costituisce.

Ho già avuto modo di ricostruire la relazione tra le lettere e una serie di testi pirandelliani in cui si ripropone il dramma di un amore senile per una donna giovane nelle sue oscillazioni tra senso di rinnovata vitalità e avvertimento del carattere di inadeguatezza del sentimento. A questa trama ricorrente si affianca quella dell'amore rifiutato, una passione senza limiti continuamente oscillante tra la richiesta, la speranza e la gioia, la disperazione, la dichiarazione di una totale e illimitata appartenenza. A tali espressioni si oppone l'atteggiamento di Marta, un atteggiamento pragmatico, tra buona disposizione e insofferenza:

Caro Maestro, prima d'uscire per la mia passeggiata mattutina con Bull e Franchino ho ricevuto il suo espresso

di ieri, di ritorno dalla passeggiata e aspettando la colazione che mi stanno approntando, eccomi a risponderle [Milano, 22.IX.1928];

E con questa rilassatezza che ho, non scrivo a casa, non scrivo per i teatri, a Paradossi e a Polese, non scrivo a nessuno, veramente sì, scrivo a lei, come ora con la testa che non mi regge per avere il compenso di ricevere come stamattina il suo espresso del 30 con gli stessi rimproveri, con le stesse recriminazioni [...] Ricevo in questo momento il suo telegramma «Grazie tuo telegramma | scrivo | affettuosi Tuo maestro». Ma purché non mi scriva come al solito, perché verrà il giorno che a queste graziose missive gli farò fare il “dietro front”, se hanno intenzione di seguitare così [Salerno, 4.IV.1930];

tra confidenza quotidiana, bisogno di sostegno professionale e senso di responsabilità nei confronti dell'uomo e della sua arte. E a quella responsabilità, in virtù della dimensione artistica nella quale si sono incontrati e che ancora li lega, Pirandello soprattutto cerca di appigliarsi, attraverso, anche in questo caso, un processo di sublimazione che diventa evidente in una delle sue trasfigurazioni letterarie, la fedeltà di Ilse al suo poeta scomparso:

Ma compresi bene (una donna fa presto ad accorgersi di queste cose; voglio dire quando s'è fatto un pensiero su lei): voleva col fascino dell'opera riattrarmi alla mia vita di prima; ma non per l'opera; per sé, per avermi sua... Sentii che se l'avessi disilluso subito, non avrebbe più portato il suo lavoro a fine. E per la bellezza di quell'opera, non solo non lo disillusi, ma alimentai fino all'ultimo la sua illusione [*I giganti della montagna*].



3. Interscambio con l'opera creativa

Ma il legame con l'opera creativa non è riconoscibile solo nella definizione dei ruoli e nella ricostruzione delle trame; le lettere a Marta recuperano o anticipano anche motivi, immagini, espressioni della narrativa e del teatro, facendo del testo epistolare uno dei luoghi privilegiati dell'interscambio continuo riconoscibile all'interno dell'opera pirandelliana tra testi di diverso periodo e genere. Ricorrono infatti nelle lettere situazioni già descritte, o recuperate successivamente; così lo sguardo dal treno come condizione privilegiata per l'evento di una rivelazione, di cui si narra nella *Carriola* (1917), viene rievocato come esperienza personale nella lettera da Berlino del 30 maggio 1930; la condizione di isolamento e di staticità nella gloria, che fissa Marta in un momento eterno («*Ti vedo, come se già ti guardassi da fuori della vita, nella luce della Tua gloria, quasi santificata dal sacrificio della Tua bellezza e della Tua gioventù: grande, grande, grande*» [Milano, 18.X.1930]), torna nella pagina finale di *Quando si è qualcuno* (1932); la confessione della condizione di distacco dalla vita, sempre più frequente nelle lettere a partire dal 1935, viene parallelamente dichiarata nelle *Informazioni sul*

mio involontario soggiorno sulla terra, scritte in questo periodo e pubblicate postume.

Frequente anche lo scambio di temi: la difficoltà di comunicazione; l'essere uno e tanti e nessuno; l'essere come dono d'amore; la verità più vera come frutto della creazione artistica. Ma la coincidenza di motivi diventa anche scambio lessicale e citazione, come avviene con le parole di Qualcuno:

Tu non sai che scoprendomi per caso d'improvviso a uno specchio, la desolazione di vedermi con l'aspetto che ora ho, uccide ogni volta in me lo stupore di non ricordarmene più. E allora soltanto, con quest'aspetto che mi scopro ma di cui non riesco mai a ricordarmi *mentre vivo e mentre sento*, provo un senso di vergogna del mio cuore ancora giovanissimo e caldo [Parigi, 25.I.1931].

Tu non l'hai compreso questo ritegno in me del pudore d'esser vecchio, per te giovine. E questa cosa atroce che ai vecchi avviene, tu non la sai: uno specchio – scoprirsi d'improvviso – e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più – e la vergogna dentro, la vergogna allora, come d'una oscenità, di sentirsi, con quell'aspetto di vecchio, il cuore ancora giovine e caldo [*Quando si è qualcuno*, 1932].

Dove è interessante cogliere il passaggio da una scrittura, quella epistolare, che, in questo caso, pianamente e fluidamente esprime la desolazione della scoperta della propria vecchiezza e della inadeguatezza del proprio sentimento, ad una scrittura, quella letteraria, che, spezzata dagli incisi e animata dalle iterazioni e dalle esclamazioni, com'è proprio del recitativo pirandelliano (che altrove, tuttavia, anche le lettere riecheggiano), lascia agire il conflitto interiore.

Così, ancora, una delle espressioni della esaltazione quasi mistica di Marta: «*Tu sentirai che il mio pensiero Ti leverà*

alta, alta, nella luce della gloria e della gioia» [Parigi, 29.VII.1930] era già presente, quasi identica, in una lettera scritta al padre da Berlino nel 1889.

Anche i temi delle molteplici identità dell'uomo, della versatile identità dell'attore, dell'appartenenza amorosa ricorrono nelle lettere con le medesime e frequenti antitesi di uno, nessuno, qualcuno o con le medesime tessere verbali, come 'possibilità di essere': *«tutte le più diverse possibilità di essere della Tua ricchissima natura artistica»* [Berlino, 2.VI.1930]; *«sulla scena si rivela in tutte le possibilità d'essere che sono in lei»* (*Trovarsi*, 1932); o 'son cosa tua': *«Perché mi so e mi sento Tuo, come una cosa Tua, che Tu puoi anche pestarti sotto i piedi e rimanere Tua sempre»* [Berlino, 1.V.1929]; *«ma una cosa tua, che tu possa fare più tua, tutta del tuo amore (L'innesto, 1919-1921)»*.

E se la delineazione di ritratti vividi, o maschera e caricatura, è arte consumata dello scrittore, non mancano anche in questo caso riscontri di immagini e lessicali con le lettere. Così, se, come si è visto, la Sorel pare sopravvivere *«per non so quale virtù di magico e raccapricciante congegno elettrico»*, Silvia Caporale ha occhi che sembrano *«aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche»*; mentre il padre dei Sei personaggi ha *«occhi lucidissimi e arguti»* come *«lucidissimi e acuti»* li ha Benito Mussolini.



4. Strutture retoriche e verità biografica

Prendendo in esame le lettere di Giacomo Leopardi al padre, Novella Bellucci ha mostrato come sia possibile riconoscere nel loro complesso una evoluzione, segnalata innanzi tutto dalle strutture retoriche del discorso, le quali, divenendo da molto sostenute ed elaborate più semplici ed essenziali, marcano il passaggio da un atteggiamento di timore reverenziale ad un maturo affetto. Difficile riconoscere una simile evoluzione nelle lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba. L'enfasi retorica, come si è visto, ha un andamento oscillante, con picchi nei momenti di disperazione e di euforia. Nel tempo, tendono a prevalere, per un verso, la predisposizione per un linguaggio metaforico più amaro e grottesco, per l'altro, una retorica più misurata, che, nel recupero di strutture meno euforiche e più tradizionali, sembra tuttavia sintomo di stati d'animo simulati; nel tempo, aumentano gli spazi destinati alla comunicazione pratica, diminuiscono gli sfoghi dell'animo, o meglio si trasformano in dichiarazioni di distacco dalla vita e di preparazione alla morte, *«i rumori della vita non m'arrivano più e non mi dicono più nulla»* [Roma, 9.XII.1935]; ma la retorica effusiva è sempre pronta a riaccendersi come fuoco sotto le ceneri: *«Di*

Te soltanto m'importa, di tutto ciò che Ti riguarda, Marta mia; se soffri, soffrire con Te e per Te, se sei sdegnata, sdegnarmi con Te, se speri, sperare con Te e per Te», scrive, poco dopo, nella stessa lettera; e invocazioni e dichiarazioni di devozione, adorazione, amore, ritornano, con la consueta strumentazione retorica, fino alle ultime pagine, per acquietarsi, non senza un ultimo rigurgito, nelle righe finali:

Marta mia, la lettera è già lunga, ed è tempo che la mandi alla posta. Ma quando Ti arriverà? Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell'atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione. Ma Tu non ci pensare! Ti abbraccio forte forte con tutto, tutto il cuore. Il tuo Maestro [Roma, 4.XII.1936].

Rispetto alle lettere a Monaldo – alla testimonianza del legame filiale su cui si fonda e si struttura l'intero processo di formazione ed emancipazione intellettuale e affettiva di Giacomo Leopardi – nelle lettere di Pirandello a Marta Abba all'impegno retorico manca la sostanza di una storia vera; a fronte di una relazione priva di fatto di una concreta evoluzione ed impossibilitata ad averla, la finzione letteraria, esercitata nella lunga esperienza artistica dello scrittore e con essa strettamente congiunta in legame simbiotico, si fa determinante.

Giulia Corsalini

Università degli Studi di Macerata

31 marzo 2019

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)