

**La simbologia floreale
nella tradizione letteraria siciliana
(21/06/2006)**

Vorrei iniziare questa breve rassegna prendendo in esame una "canzonetta" di Giacomo da Lentini, in cui il poeta parla della sua donna, dei tratti di Lei, dei patimenti che questa figura femminile gli suscita, e infine del bisogno che sente, nonostante ciò, di inviarle un dono, questo componimento, che così conclude: *Canzonetta novella, / va' canta nova cosa; / levati da maitino / davanti a la più bella, / fiore d'ogni amorosa, / bionda più c'auro fino: / "Lo vostro amor, ch'è caro, / donatelo al Notaro / ch'è nato da Lentino."* // (II, 55-63). La canzone è dunque per il poeta fiore da offrire come omaggio all'innamorata, pegno e simbolo d'amore.

Un uso altrettanto simbolico del fiore si trova in un "discorso" (un genere poetico di origine provenzale in cui per l'appunto si discute d'amore). Il componimento è piuttosto complesso, mi limiterò a qualche breve cenno tratto dalla seconda strofe che incomincia: *Ca pur penare / è disiare, / ... / la rimembranza / di voi, aulente cosa, / gli occhi m'arosa / d'un'aigua d'amore. / ... / Tristano Isalda / non amau si forte; / ben mi par morte / non vedervi fiore.* (VII, 19-...-42), cioè non vedervi affatto; quest'uso di fiore, per noi insolito, è in effetti abbastanza frequente negli scrittori da Dante al Manzoni e anche dopo. Si noti ancora che la donna è definita "*aulente cosa*", con un aggettivo frequentissimo nella letteratura amorosa e in particolare nella siciliana, ricordiamo per tutti il notissimo "*rosa fresca aulentissima*" di cui parlerò tra breve, il motivo floreale è dunque sempre presente in questo Autore.

Chi veramente utilizza la simbologia floreale è il messinese Guido delle Colonne che in una sua bella canzone esalta gioiosamente la donna inserendola in un quadro di natura in cui la bellezza di Lei supera gli altri enti del mondo creato. In questa canzone leggiamo: *Ben passa rose e fiore / la vostra fresca cera, / lucente più che spera; e la bocca aulitosa / più rende aulente aulore / che non fa d'una fera / c'ha nome la pantera, / che 'n India nasce ed usa.* // (II, 13-20). L'aspetto della donna, che si caratterizza per freschezza, supera la bellezza delle rose e degli altri fiori e risplende più della sfera del sole; e il poeta continua, con sensuale eleganza: e la bocca "aulitosa", cioè profumata, rende profumato il profumo più di una pantera che vive in India; siamo in pieno panismo, nella perfetta identificazione di essere umano e natura in una inscindibile e indeterminabile unità, con un pizzico di esotismo dato dal riferimento alla pantera e all'India.

Questo componimento è degno di qualche interesse poiché nella letteratura erotica medievale non sono tanto frequenti i paragoni fra donna amata e piante, in genere la donna è assimilata alle pietre preziose o ai raggi del sole, perché essa è preziosa, nobilitante,

perché riscalda il cuore; la donna ha perlopiù attributi e prerogative di questo tipo, raramente è fiore, e ancor più raramente, è così odorosa da superare gli altri fiori e da costituire l'essenza stessa dell'odore, quel rendere "aulente" l' "aulore". Questa è caratteristica propria del nostro Poeta, il quale addirittura conia il termine "aulitosa", parola che non troveremo più nella tradizione letteraria italiana.

E veniamo ora a quello che è un po' il simbolo della letteratura siciliana, il contrasto di Cielo d'Alcamo. Il componimento differisce dagli altri coevi della "Scuola poetica" essenzialmente per ragioni di carattere stilistico e linguistico, qui abbiamo una lingua molto più vernacolare e al servizio di una situazione che non ha nulla di platonico o cortese, in netta contrapposizione con lo stile aulico degli altri verseggiatori isolani, ha comunque precedenti aristocratici, specie nella letteratura d'oltralpe, dove pastorelle e giullari dialogano in modi molto simili a quelli di queste figure. Il contrasto è essenzialmente un mimo, destinato cioè alla recitazione, o forse al canto, e vede come protagonisti un uomo innamorato e una donna, dura di cuore, che schiva le profferte del suo ammiratore.

L'opera si sviluppa per 32 stanze, recitate alternativamente dall'uomo e dalla donna. Il motivo floreale si trova esclusivamente nelle strofe del corteggiatore che ovviamente ha tutto l'interesse ad esaltare l'oggetto del suo amore. L'uomo utilizza molteplici variazioni sul tema e l'amata tende sempre a sminuire l'eleganza delle formule; la donna si mostra piuttosto scontrosa, specie nelle prime battute mentre l'uomo, al contrario, all'inizio fa sfoggio della sua eleganza linguistica. Non è difficile trovare alcune corrispondenze con la letteratura precedente: canonico l'incipit dell'opera, col famosissimo *Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state*, che trova riscontro nell'incipit *Rosa aulente* di un'anonima canzonetta siciliana dello stesso periodo; in Giacomino Pugliese poi, leggiamo *aulente rosa col fresco colore* (Rime, III,41) e *rosa fresca* (Rime, III,68); ancora *oi rosa fresca che di maggio apari* si trova nel sonetto di Filippo da Messina; infine in Giacomino da Verona, un poeta didascalico del Nord, si legge *rose aolente* (Jerusalem, 194; v. et. 251-52); si vede dunque come nella letteratura amorosa il motivo della rosa è presente e utilizzato da Nord a Sud. Il nostro Autore naturalmente ne fa un uso particolare proprio perché inizia il suo componimento con questo fiore, che riappare al verso 13 come *rosa fresca dell'orto*, che riecheggia un *fiore dell'orto* ancora del Veronese; al v. 43 invece abbiamo una *rosa invidiata*, cioè desiderata, bramata.

Il componimento è di 160 versi e il motivo della rosa appare nella prima, terza e nona stanza, cioè proprio nelle primissime battute, questo perché come dicevo, l'uomo deve nobilitare il più possibile l'oggetto del suo amore e la rosa si carica di attributi, superlativo il primo, *aulentissima*, ma non meno importanti gli altri: *fresca*, *invidiata*. I riferimenti agli altri autori contemporanei ci mostrano con certezza la circolarità del motivo, ma è indiscutibile

l'originalità di Cielo nell'aver utilizzato questo topos come caratterizzazione della donna fin dalla prima battuta.

* * *

Facendo un salto di alcuni secoli vorrei soffermare la mia attenzione su Giovanni Meli, uno dei poeti più interessanti della nostra tradizione letteraria, l'opera che ci ha lasciato dimostra la sua vastissima cultura; egli è conosciuto soprattutto per "*La Buccolica*" e le "*Favuli Morali*", ma è autore anche di "*Odi*" oltre che di vari altri componimenti, e proprio in questa raccolta, forse poco organica e senza un filo conduttore, si trovano alcuni gioielli che è il caso di analizzare.

Vorrei partire da "*Lu labbru*", un componimento di estrema eleganza formale che si trova spesso citato come uno degli esempi più significativi della musa meliana. Qui non potrei proprio parlare di simbolismo floreale, qui il fiore è utilizzato in senso proprio, non è metafora di altro. Ma leggiamo qualche verso: *Dimmi, dimmi, apuzza nica, / Unni vai cussì matinu? / Nun cc'è cima chi arrussica / Di lu munti a nui vicinu: / Trema ancora, ancora luci / La ruggiada 'ntra li prati: / Duna accura nun ti arruci / L'ali d'oru dilicati! / Li scieuriddi durmigghiusi, 'Ntra li viridi soi bottuni, Stannu ancora stritti e chiusi / Cu li testi appinnuluni... (Odi, 6)*. Nel prosieguito dell'ode il poeta dà indicazioni all'ape su dove posarsi per trovare il miele più dolce, naturalmente sulle labbra della sua amata Nicia. Ma per quel che ci interessa, vorrei far notare l'estrema delicatezza di questi fiorellini addormentati, coi boccioli serrati, con le loro corolle ancora chiuse e la testa reclinata; sembra quasi si stia parlando di bambini che dormono. Questi versi rappresentano forse il culmine della poesia meliana!

Il componimento e altri due che ora affronterò fanno parte di una più ampia corona poetica che ha come oggetto la donna amata dal Meli, i componimenti esaltano le varie parti fisiche della donna o alcuni suoi aspetti, focalizzando un particolare, per es. "*La Vuci*", "*L'Alitu*", "*Lu Neu*", il poeta usa una tecnica molto simile a quella della macrofotografia: un particolare ingrandito fa perdere la percezione del tutto e rende l'oggetto focalizzato come un piccolo mondo a sé. Questa poesia del particolare opera una sorta di trasfigurazione che toglie all'oggetto quasi la sua consistenza reale.

"*Lu Pettu*" è un'altra prova degna d'interesse, composta nel 1777, fu ispirata da donna Mela Cutelli (cui è dedicata anche "*L'occhi*"). Il titolo forse non è molto indicativo, dal momento che nel componimento si parla piuttosto del velo che impedirebbe al poeta di vedere le delizie della sua donna, il petto per l'appunto. I modelli cui s'ispira il Meli sono molteplici, fra tutti cito il Marino e il Fontanella: "*Qual bianca nube l'odorosa tela*". Ma non sarebbe difficile citare altri poeti che hanno cantato il motivo del velo, si pensi al Gessner, che ha un'immagine che sembra aver suggestionato il Nostro: "*Al giovin seno il vel stringea, che ardito / scoprir tentava il lascivetto Zefiro*",

ma potrei ancora ricordare il Pucci e il Sannazzaro quando nell'Arcadia descrive il seno di Amaranta.

In quest'ode il Poeta descrive un giardino che appare come un piccolo mondo primigenio, un giardino edenico in cui Amore raccoglie rose ed altri fiori per farne due mazzetti, vi spruzza poi fiocchi di neve per ravvivare la composizione e il bouquet è pronto per essere donato, qui Amore, che è l'innamorato, si identifica col Poeta il quale con altra variazione celebra le qualità della sua donna. Vi sono tutti i motivi di un canto erotico: il dio, i fiori, il candore della neve e infine il paradiso. Questo però avviene soltanto nella prima strofe del componimento, nel prosieguo il godimento contemplativo è limitato dal velo della pudicizia. Amore non trova il suo completo appagamento e il poeta chiama in aiuto Zefiro, che spazzi via questo velo, il canto termina lasciando intendere la difficoltà della cosa.

L'ultimo componimento di questa serie è "*Lu Non-So-Chi*", nell'odicina, pubblicata nel 1814, è svolto il tema dell'indefinibile fascino per il quale la donna del cuore è sempre più bella di tutte le altre. Il motivo del non-so-che, quale espressione usata per indicare l'indefinito e l'ineffabile, è frequente nell'ambito della poesia arcadica, si ricordi ad es. *Il Bugiardo* del Goldoni, il ritornello della serenata di Florindo nella I scena. Il componimento ha una sua notorietà: in un saggio, intitolato *Per l'arte* (Catania 1885) il Capuana dice "*ddu certu non so chi dell'Abate Meli*". Questo componimento a mio avviso appare un po' diverso dai precedenti perché, sia pur nella sua leggerezza, sia pur all'interno di un genere laudativo, si caratterizza per un maggiore realismo. Qui la figura della donna mi pare un po' meno idealizzata, a partire da quel "*Bedda bedda-nun cci s'i*"; il poeta è comunque tenero con la sua donna perché la chiama "*vijuledda*", un fiore, direi quasi, più familiare senza essere di tono minore, un fiore non impegnativo ma bello perché prodotto di natura, certamente non caricato di altri significati, un fiore non aristocratico insomma, ma popolare senza essere volgare.

Passiamo ora ad un componimento in cui il fiore è veramente utilizzato in senso simbolico, l'ode si intitola "*Lu gesuminu*", in essa viene svolto il tema della caducità della bellezza congiunto con quello dell'incostanza del cuore femminile. La celebrazione del gelsomino è motivo frequente nella lirica amorosa del Sei e Settecento, si pensi al sonetto anonimo "*Gelsomino in bocca di bella donna*" o ad una cantata del Rolli "*Son gelsomino, son piccolo fiore*". Ma qui, come altrove, l'Autore ha la capacità di rinfrescare lo spunto ben noto e tradizionale con la novità della invenzione. Il Poeta si rivolge direttamente al fiore chiedendogli perché si mostri a lui in maniera sostenuta: *tu m'ammasci*; è già la prima prefigurazione di un rapporto uomo-donna, l'uomo infatti continua dicendo *Stari in menzu di sti raschi*, (fiordilatte) / *nun lu negu, ch'è un gran chi*. La terza strofe (vv. 9-12) è un invito alla moderazione, alla modestia. La quarta strofe (vv. 13-16) riprende il classico motivo dell'incostanza

femminile e quello della fugacità della bellezza, rappresentato per analogia con la brevità della bellezza dei fiori; ed è un luogo comune nella tradizione letteraria, si veda per es. il Gessner "*Debil narciso, ahì come tristamente/ chini il languido capo a me daccanto./ In tua freschezza ancor l'alba ti vide;/ or sei svenuto...*". Quindi viene additato, come monito un garofano che il giorno prima era stato considerato una divinità, mentre ora si trova in bassa fortuna e non tocca più "*cantusciu*" cioè veste femminile lunga, elegante e verosimilmente pregiata, e pertanto si lamenta. La chiusa dell'ode (vv. 29-32) è di carattere moraleggiante: è una cuccagna laddove regna l'incostanza perché la fortuna con la sua mutevolezza può toccare chiunque. Il finale risente un po' delle "*Favuli morali*" che abbiamo detto il capolavoro del Meli.

Ciò che mi pare strano nell'ode, e per questo, interessante notare, il fatto che il gelsomino venga visto come simbolo d'orgoglio, mentre la sua leggerezza, forse fragilità, lo destinerebbero quasi ad altri usi, - ma poco importa -, per il Meli il gelsomino è simbolo di altezzosità.

Col carne successivo, "*L'aruta*", rimaniamo sempre nell'ambito della poesia moraleggiante, quest'ode è un po' il contraltare della precedente, la ruta infatti è un'erba perenne, tipica dei luoghi aridi, dall'apparenza modesta, quindi molto diversa dal gelsomino, simbolo della lussuria. L'ode prende spunto da una malattia di Nicia, la donna del Poeta, che ammalatasi, è stata salvata dalla ruta, da qui quasi una maledizione agli altri fiori, rose, gigli e gelsomini, e l'esaltazione della ruta. Leggendo il componimento rileviamo che l'immagine ai vv. 3-4: *nudda Ninfa chiù vi tegna/ ntra lu so pittuzzu finu* l'abbiamo in qualche modo già vista nell'ode "*Lu pettu*": *Ntra ssu pittuzzu amabili, ortu di rosi e ciuri,/ dui mazzuneddi Amuri/ cu li soi manu fa.*"

Gli ultimi versi (21 e segg.) hanno carattere più moraleggiante, tutta la strofe è un rimprovero ai fiori per la loro altezzosità, per l'orgoglio che mostrano; in questo rimprovero "fiori, in mezzo a questo mare di guai voi ve ne state freddi e oziosi" forse c'è un'eco di un famoso verso catulliano: "Piangete Veneri e Amori, è morto il passero, gioia della mia ragazza". C'è, sia in Catullo che in Meli, il chiamare a raccolta un mondo per un canto di dolore ma anche d'amore; però i fiori del Meli sembrano più insensibili delle creature di Catullo. Il carne finisce con la lode della ruta, simbolo di modestia, virtuosa e dimessa, che vive semplice e beata e s'appaga di se stessa. Potrebbe essere un ammonimento valido per chiunque.

* * *

La poetica di Pirandello, come tutti sappiamo, è assai complessa, tuttavia all'interno di essa è possibile tracciare alcune linee direttive lungo le quali si sviluppa sia l'opera teatrale che quella in prosa. Sono tipicamente pirandelliane le riflessioni esistenziali attorno al motivo della solitudine, l'incoerenza e l'instabilità dei rapporti sociali, e di contro gli inganni della coscienza e la necessità di

una maschera, la disgregazione del mondo oggettivo, l'ironia lucida ma spesso alternata a pietà. Tutti questi elementi vengono sviluppati attraverso un'analisi, spesso spietata, degli ambienti sociali in cui visse il poeta: l'ambiente siciliano d'origine, abbandonato per recarsi nella capitale, e l'ambiente romano, visto non nella sua specificità geografica ma come espressione di un mondo borghese.

I drammi pirandelliani sono dunque ambientati o in campagna, ed è sempre una campagna siciliana, o in città, ed è sempre Roma; sono poche le storie che si svolgono altrove. Per Pirandello non c'era un "altrove", tutt'al più un leggero spostamento di luogo, più fittizio che reale, come nel caso della novella "La rosa" che si sviluppa in un'improbabile Pèola, paesino di una regione inesistente.

Come spesso capita i personaggi pirandelliani sono povera gente colpita dalla sfortuna: in questo caso abbiamo una giovane donna, vedova, con due bambini lasciati dal marito morto un anno prima. La donna ha dovuto abbandonare un tenore di vita alquanto agiato (il marito era un famoso giornalista) e, vinto un concorso come telegrafista, ha dovuto trasferirsi dalla grande città, Genova, in questo paesino, Pèola, ignoto a noi come ai primi lettori di Pirandello. Nel nuovo ambiente la donna, piccola, esile ma viva, con la carica dei suoi vent'anni, intravede un barlume di inaspettata felicità; all'arrivo nella cittadina gli abitanti maschi del luogo la colmano delle loro attenzioni e la giovane, troppo immaturamente costretta ad un ruolo di rinuncia, si sente turbata ma nello stesso tempo rivitalizzata.

La novella si dilunga su questi temi per alcune pagine che hanno quasi soltanto lo scopo di preparare la scena finale: il gran ballo che si svolge una volta l'anno al Circolo di Compagnia. Il Presidente del Circolo, che è anche Sindaco del paese, accompagnato da alcuni giovani soci, invita la donna alla serata danzate; questa, dapprima si schermisce, è vedova da troppo poco tempo per poter accettare un invito di tal genere ma poi... decide di accettare.

A un anno appena dalla tragica morte del marito voleva proprio andare a ballare? No, non sarebbe andata forse la signora Lucietta, se tutt'a un tratto, uscita dalla camera da letto nell'attigua saletta d'ingresso, non avesse visto davanti la finestra chiusa di quella saletta un prodigio, un vero prodigio.

Stava da tanti giorni in quel quartierino d'affitto, e non s'era neanche accorta che davanti la finestra della saletta d'ingresso ci fosse un vecchio portafiori di legno, tutto impolverato.

In quel portafiori, quasi all'improvviso, fuor di stagione, era sbocciata una magnifica rosa rossa.

La signora Lucietta restò dapprima a mirarla, stupita, tra lo smortume della tappezzeria grigiastra, di quella sudicia saletta. Poi, dalla gioia di quella rosa rossa ebbe come un tuffo nel sangue. Vide vivo lì in quella rosa il suo desiderio ardente di godere una notte almeno. E liberatasi d'un tratto dalla perplessità che finora la aveva tenuta, dall'orrore dello spettro del marito, dal pensiero dei figli, corse, staccò dal gambo quella rosa e istintivamente, presentandosi davanti allo specchio su la mensola, se la accostò al capo.

Sì, là! Con quella sola rosa tra i capelli sarebbe andata alla festa, e i suoi vent'anni, e la sua gioja vestita di nero...

- Via!

Decide dunque di andare alla festa, bando alle remore, e la rosa rossa è il simbolo di una vita che rinasce, anzi di una vita che nasce, fuori tempo in condizioni difficili ma che vive. E Pirandello insiste su quella rosa... di fuoco tra i capelli neri.

Al suo primo apparire, quando già quasi tutti avevano perduto la speranza ch'ella venisse, le tre cupe sale del Circolo a pianterreno, divise da due larghe arcate, malamente illuminate da lampade a petrolio e da candele, parve che all'improvviso, sfolgorassero di luce, tant'era acceso e quasi sbigottito dal fremito interno del sangue il suo visino, e così fulgidamente le sfavillarono gli occhi e così pazza di gioja le strideva quella rosa di fuoco tra i capelli neri.

Nella narrazione pirandelliana la serata è più che altro un grande palcoscenico di passioni: desideri degli uomini davanti a quella giovane bella e quasi straniera, gelosia delle mogli trascurate, rabbia delle donne più bruttine private di quell'unica speranza annuale di trovare un marito; un panorama di passioni più che di azioni, di sentimenti più che di gesti.

Tra tutti i personaggi in scena spicca una figura maschile, Fausto Silvagni, che la giovane donna, e il lettore con lei, avevano incontrato all'inizio della novella, Silvagni è il simbolo della coscienza critica, una figura che compare sempre nelle opere pirandelliane; egli osserva... e il lettore riflette seguendo il suo sguardo.

Seduto nell'ultima sala, accosto al muro in un canto quasi in ombra, Fausto Silvagni, con le mani sul pomo del bastone e su le mani la grossa barba fulva, da circa due ore la seguiva coi grandi occhi chiari, animati da un benigno sorriso. Egli solo intendeva tutta la purezza di quella folle gioja, e ne godeva; ne godeva come se quel tripudio innocente fosse un dono della sua tenerezza a lei.

[...]

Non era forse volata da' suoi sogni lontani, questa cara folle fatina vestita di nero, con una rosa di fiamma tra i capelli? [...] Aveva bisogno d'ajuto, anche lei, bisogno di guida e di consiglio, così sperduta anche lei in un mondo non suo, e con quella gran voglia di non perdersi, ma anche, ahimè, di godere. Quella rosa lo diceva, quella rosa rossa tra i capelli...

Fausto Silvagni guardava da un pezzo, costernato, quella rosa. Non sapeva perché. La vedeva su quel capo come una fiamma... Si scoteva tanto quella testolina folle; come non cascava quella rosa? Ebbene, temeva di questo? Non sapeva dirselo, e seguitava a guardarla, costernato.

La rosa appare già carica di ansietà, presaga di futuri pericoli. In un gesto brusco la rosa cade giù dai capelli, per terra - è l'inizio del dramma: sette cavalieri, corteggiatori a vario titolo, si precipitano a raccogliarla, solo uno ci riesce, il più vecchio, che porge il fiore alla donna, è la fine della serata, lei dovrà regalarla a qualcuno. A chi ?

E' il dramma, la donna incerta, indecisa, deve scegliere uno anche se questo significa ferire gli altri, offendere nell'onore. È un siciliano che scrive ! Ma la donna trova la via di scampo...

- A uno? a mia scelta? - gridò all'improvviso, con un lampo negli occhi. - Ebbene, sì... a uno l'offrirò... Ma scostatevi prima... scostatevi tutti! No, più... più... ecco, così... l'offrirò... l'offrirò...

[...] Aveva trovato lo scampo: offrire la rosa a uno di quelli che se n'erano stati tutta la serata quieti a guardare, seduti accosto al muro: a qual si fosse, il primo che capitava in direzione della corsa. Ecco qua! L'offro qua a...

Si trovò davanti i grandi occhi chiari di Fausto Silvagni. Smorì d'un tratto; restò un momento come sospesa, confusa, tremante, alla vista del volto di lui; le sfuggì un'esclamazione sommessa: - Oh Dio... - ma si riprese subito:

Sì, per carità... ecco, a lei, prenda, prenda signor Silvagni!

Fausto Silvagni prese la rosa e si voltò con un sorriso vano, a guardare quei sette che s'erano precipitati appresso a lei gridando come ossessi[...]

Intuì tutto in un lampo la signora Lucietta, e n'ebbe come uno schianto. Ma in quell'attimo d'angosciosa perplessità, di fronte alla sfida di quei sette impudenti sconfitti che seguitavano a strillarle intorno con furia dilaniatrice:

[...]- Può lei credere sul serio che, offrendole codesta rosa, io abbia voluto farle una dichiarazione?

Fausto Silvagni restò un momento a guardarla con quel sorriso squallido di nuovo sulle labbra.

Povera fatina, forzata dall'impeto bestiale di quegli uomini a uscire dal cerchio magico di quella pura gioja, di quell'innocente ebbrezza, nella quale come una pazzarella s'era aggirata! Ecco che ora, pur di difendere di tra l'accanimento dei brutali appetiti di quegli uomini l'innocenza del dono di quella rosa, l'innocenza di quella sua folle gioja d'una sera, esigeva da lui la rinuncia a un amore che sarebbe durato per tutta la vita, una risposta che valesse per ora e per sempre, la risposta che doveva far subito appassire tra le sue dita quella rosa. Sorgendo in piedi e guardando con fredda fermezza quegli uomini negli occhi, disse:

- Non solo non posso crederlo io; ma stia sicura che non lo crederà mai nessuno, signora. Ecco a lei la rosa; io non posso, la butti via lei.

La signora Lucietta riprese con mano non ben ferma quella rosa e la buttò via in un canto.

- Ecco, sì... grazie... - disse; sapendo bene ormai ciò che con quella rosa d'un momento aveva buttato via per sempre.

La rosa era il simbolo di una vita che risorgeva, pura e naturale, ma l'aver permesso a molti di contemplarla, di averne fatto uso quasi senza rispetto ha fatto morire quella rosa e con essa la vita che vi si celava.

Le opere di Pirandello hanno sempre un fondo di amaro, perché tale è il senso della vita così come essa è strutturata dagli uomini, talvolta poi gli uomini si staccano dalle convenzioni sociali alla ricerca dell'essenza più intima della vita stessa; ciò spesso accade al cospetto della morte e lì, in quelle situazioni, la vita appare in tutta la sua tragicità; è il caso di quest'altra novella: *Di sera, un geranio*, in cui il fiore, ancora una volta, è il simbolo della vita. Qui però il fiore rimane incontaminato, rimane il simbolo della vita di fronte alla morte.

La novella è assai breve e descrive, o meglio tratteggia con un fare bozzettistico, gli ultimi pensieri di un moribondo. Non c'è ambientazione sociale, non c'è tempo, c'è soltanto una stanza, e il corpo di un uomo che giace nel letto, la sua mente è ormai altrove, in un "altrove" che è comunque la vita, gli ultimi aneliti di una vita, il cui corpo rappresenta il preludio della morte.

L'uomo riflesse, o piuttosto emette dei flussi di pensiero. In tale operazione sente che i corpi che lo circondano, gli oggetti della sua stanza perdono senso per lui; i pensieri si staccano dalla materialità dei corpi, egli avverte ciò come morte, come una morte non ancora fisica ma già esistenziale. Osserva, o forse pensa, e ricostruisce nella sua mente barlumi di vita; un giardino fuori dalla stanza dove si trova una vasca.

Il muro della villa. Ma come, n'è già fuori? La luna vi batte sopra; e giù è il giardino.

La vasca, grezza, è attaccata al muro di cinta. Il muro è tutto vestito di verde dalle roselline rampicanti.

L'acqua, nella vasca, piomba a stille. Ora è uno sbruffo di bolle. Ora è un filo di vetro, limpido, esile, immobile.

Come chiara quest'acqua nel cadere! Nella vasca diventa subito verde, appena caduta. E così esile il filo, così rade a volte le stille che a guardar nella vasca il denso volume d'acqua già caduta è come un'eternità di oceano.

A galla, tante foglioline bianche e verdi, appena ingiallite. E a fior d'acqua, la bocca del tubo di ferro dello scarico, che si berrebbe in silenzio il soverchio dell'acqua, se non per queste foglioline che, attratte, vi fan ressa attorno. Il risucchio della bocca che s'ingorga è come un rimbrotto rauco a queste sciocche frettolose a cui par che tardi di sparire ingojate, come se non fosse bello nuotar lievi e così bianche sul cupo verde vitreo dell'acqua. Ma se sono cadute! se sono così lievi! E se ci sei tu, bocca di morte, che fai la misura!

Sparire.

Qui le foglioline sono la vita con la sua disarmante semplicità, si noti come esse siano ignare di essere vive: queste sciocche frettolose a cui par che tardi di sparire ingojate. Più avanti, qualche battuta dopo, la vita è rappresentata da cespugli, verde, groviglio di grandi radici. Alla fine un geranio, col suo piccolo rosso, un geranio che è un fiore caduco, che dura poco, che è comunque un piccolo indizio di vita e per il protagonista l'ultimo anelito che gli permette di rimanere ancora legato a questa terra.

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco, questo geranio...

- Oh guarda giù, nel giardino, quel geranio rosso. Come s'accende! Perché?

Di sera, qualche volta, nei giardini s'accende così, improvvisamente, qualche fiore; e nessuno sa spiegarne la ragione.

Per concludere vorrei soffermarmi brevemente su un testo teatrale, *L'uomo dal fiore in bocca*, si tratta di un lavoro piuttosto breve ma molto intenso. Verrebbe quasi la voglia di leggerlo direttamente piuttosto che parlarne... ma vediamo di che si tratta. I personaggi sono due, "L'uomo dal fiore in bocca", appunto, e un "Avventore", cioè un interlocutore con cui sviluppare il dialogo. I due non si conoscono e si incontrano al bar della stazione; l'Avventore ha appena perduto il treno ed è piuttosto nervoso, ha molti pacchi in mano, commissioni per conto della moglie, e proprio per questo non ha potuto rincorrere il treno che se ne andava, l'altro invece è

tranquillo, ma di una tranquillità apparente, quel fiore in bocca di cui si parla nel titolo - il lettore non lo sa ancora - è una grave forma tumorale e l'uomo ha i giorni contati; ha quindi sviluppata una filosofia di vita assolutamente particolare: guarda il mondo circostante con un distacco che è proprio di chi sa che tra non molto quello che gli accade intorno non lo riguarderà più, anzi già non lo riguarda più ma non può fare a meno di attaccarsi a tutto ciò che vede, alle persone che incontra.

L'UOMO DAL FIORE. Mi lasci dire! Se la morte, signor mio, fosse come uno di quegli insetti strani, schifosi, che qualcuno inopinatamente ci scopre addosso... Lei passa per via; un altro passante, all'improvviso, lo ferma e, cauto, con due dita protese le dice: - "Scusi, permette? lei, egregio signore, ci ha la morte addosso". E con quelle due dita protese, la piglia e butta via... Sarebbe magnifica! Ma la morte non è come uno di questi insetti schifosi. Tanti che passeggiano disinvolti e alieni, forse ce l'hanno addosso; nessuno la vede; ed essi pensano quieti e tranquilli a ciò che faranno domani e doman l'altro. Ora io, caro signore, ecco... venga qua... qua sotto questo lampione... venga... le faccio vedere una cosa... Guardi, qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: - Epitelioma, si chiama. Pronunzii, sentirà che dolcezza: epitelioma... La morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca, e m'ha detto: - "Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!"

Qui il fiore è proprio un simbolo, nel senso più alto del termine, è un simbolo di morte che eufemisticamente vuole dissimulare la gravità del fatto. Un fiore di per sé è un omaggio alla vita ma qui è il nome della morte, un nome che Pirandello dà tra pietà e sarcasmo.

Francesco Coppola
(Ricercatore I.R.R.E. Sicilia)
coppola@irresicilia.it