

Alfredo Sgroi

Italogramma N.23 (2025)

Università di Catania

<https://doi.org/10.58849/italog.2025.AS>

dipartimento di scienze umanistiche

alfredo.sgroi@tin.it

IL DIAVOLO DI PIRANDELLO: TRA BEFFA E UMORISMO

Abstract

Luigi Pirandello has proposed the diabolical theme since his early works. The devil, depicted in a comic or humorous way, is present in many of his short stories, but also in *Fu Mattia Pascal* and in some cinematographic subjects. This essay presents a transversal mapping of this theme, in reference to the models and sources used by the Sicilian writer.

Keywords: devil, cinema, Belphegor, temptation, humor, comic

Pirandello scrive alla Musa ispiratrice, Marta Abba, il 27 gennaio del 1931: “Il riso leggero? Può essere soltanto di chi vede tutto alla superficie e di passata [...] Io ho per mia disgrazia uno sguardo che penetra e due occhi da diavolo”.¹

Che lo scrittore siciliano fosse attratto fin da giovane dalla figura demoniaca, con la sua complessa topica letteraria e folkloristica, lo dimostra la precoce attività giovanile, dipanata tra Palermo e Roma. Allora studente, è infatti soprannominato dai compagni

¹ Luigi Pirandello., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 624.

“diavolo raso”.² E se ne compiace, a riprova del narcisistico piacere provato nell’indossare la maschera demoniaca; così sarà fino agli ultimi anni della sua vita. E non solo di un aneddoto biografico si tratta, poiché in diverse opere pirandelliane si rintraccia la presenza diabolica, declinata in diverse modalità. D’altra parte, si sa, il diavolo ha mille facce, ed è il sovrano dei vizi. Tentatore, dedito all’alacre attività che perde l’anima dell’uomo, pronto a vestire tanti panni diversi. Tutto ciò alimenta una fiorente attività letteraria che, nell’Occidente cristiano, sfocia nelle diverse connotazioni del diavolo: macabre, ridicole, paurose e perfino, talvolta, buffe. In ogni caso, Satana si trasforma nel tempo: resta il seminatore di discordie, ma può anche divenire l’emblema del ribelle pronto a tutto pur di rivendicare la propria libertà. Non è questa, ovviamente, la sede per seguire il tracciato che porta dalle rappresentazioni medievali al Satana di Milton, per arrivare alle blasfeme e provocatorie celebrazioni consacrate tra Settecento e Ottocento. Ci limitiamo qui a ricordare che Pirandello è stato profondo conoscitore dei grandi scrittori che hanno celebrato in vario modo il tema del diabolico: da Dante a Pulci; da Rabelais e Machiavelli a Goethe; da Praz a Carducci, da Lenau a Goethe. Alla frequentazione letteraria va poi aggiunto il fecondo retroterra culturale isolano su cui poggia una ricca fenomenologia diabolica, certamente anch’essa ben nota al Pirandello fanciullo che si muove nell’orbita della nutrice, Maria Stella e frequenta assiduamente gli ambienti ecclesiastici, prima della recisa rottura. Le due componenti, il libro e la vita, si saldano dunque, per confluire nell’opera dello scrittore,³ che non esita ad assumere pose

² Maria Castiglione, *Luigi, “demonio raso” ed ex filologo, prima di Pirandello*, in AA. VV., *Taccuino di Bonn*, a cura di Fausto De Michele, Cristina Angela Iacono, Antonino Perniciaro, Parco Archeologico e paesaggistico della Valle dei templi di Agrigento, Agrigento 2022, pp. 267-283.

³ Alberto Savinio, scrivendo a Bompiani il 31 dicembre del 1942, per contestare un articolo di Vitaliano Brancati in cui si liquidava come pura esibizione il presunto “diabolismo” pirandelliano, così chiosa: “Nemmeno il pezzo di Brancati è quello che avevamo chiesto noi [...] perché se anche Pirandello fingeva di fare il diabolico, come dice Brancati, è un bellissimo caso quello di un uomo che tutta la vita riesce a fare il diabolico, e a furia di diabolismo simulato riesce a mandare sua moglie in manicomio, a mettere al

sardonicamente luciferine, confermate dal passaggio epistolare sopra citato, nonché dall'ossessiva presenza, nella sua stessa opera, di personaggi vittime più o meno compiacenti del tralignamento carnale o delle altre lusinghe del demonio. Il quale, come è noto, aizza l'umanità ad assaporare i piaceri dell'eros; a praticare la superbia raziocinante; ad odiare sé stessi e il prossimo; a detestare la virtù e la morale. E lo scrittore, evocando atmosfere lugubri o carnevalesche, neopagane o blasfeme, si diverte a fare sfilare diverse figure luciferine. In molti casi, infatti, sia nella produzione saggistica che in quella letteraria, il demonio entra in scena direttamente, sia pure in versione depurata e degradata mediante il filtro dell'ironia, e preferibilmente assumendo connotati grotteschi.

Nel tempo della fanciullezza, come è noto, lo scrittore apprende i misteri dell'aldilà grazie alla nutrice Mariaella. Saggia anche la tradizione demonologica Biblica e Patristica, assimilata attraverso le lezioni del catechismo e poi esibita, ad esempio, in un celebre passaggio di *Il Fu Mattia Pascal*.⁴

Lo scrittore apprende precocemente che la prima tentazione di Adamo (*Gen. 3*) è legata al cibo, e che contro le tentazioni del demonio si deve praticare il digiuno, a cui si aggiunge l'astinenza sessuale. Insomma, la virtù cristiana consiste nell'imbrigliare le basse pulsioni sensibili, sui quali fa leva il demonio tentatore per condurre alla perdizione. Una deroga è ammessa soltanto per brevi periodi, che nel calendario cristiano coincidono con la parentesi carnevalesca, quando gli eccessi dell'ingordigia vengono tollerati.⁵

mondo dei figli dei quali uno almeno è anormale, ecc. ecc., senza parlare dei suoi casi sessuali, della sua psicopatia teatrale [...]". Valentino Bompiani, Alberto Savinio, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di Francesca Gianfrocca, Bompiani, Milano 2019, p. 165.

⁴ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1973, pp. 317-586. In particolare pp. 407-408.

⁵ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

Superata la fase giovanile, Pirandello si cimenta in ben altre letture e congegnava una complessa visione del mondo. Accanto a Dante, precocemente indagato, scopre infatti il fascino di figure eccentriche e dissacranti, come Cecco Angiolieri o Folgore da san Gimignano e, soprattutto, legge con passione e partecipazione le opere di Pulci, Rabelais, Machiavelli, in sintonia con il suo personale gusto per i personaggi “fuori di chiave”. Insomma, entra in contatto con la beffarda e blasfema letteratura carnevalesca, incline ad esaltare quelle pulsioni carnali aborrite dal cristianesimo, al punto da decretare (si pensi a Pulci) un anti-catechismo, eretico e alternativo, giocosamente peccatore, dedito alla lascivia della carne e alla sacralizzazione della gola. Il demonio, in questo contesto, smarrisce i suoi originari connotati paurosi per trasformarsi in un giullaresco compagno di scorribande o, più frequentemente, in una sciocca creatura da beffare con l’astuzia e l’inganno. Un personaggio da operetta, dunque. Il che non significa che la declinazione beffarda, a cui tocca la preferenza in nome di un radicale scetticismo, esorcizzi del tutto con il riso le ataviche paure suscitate dal demonio. Pirandello, non a caso, non manca di misurarsi anche con quelle rappresentazioni letterarie del diavolo che nulla hanno di giocoso. Desto inoltre qualche sospetto la frequenza stessa con cui egli torna a riproporre il medesimo tema. Certo, è la sua predilezione per la dissacrazione a spingerlo inevitabilmente a confrontarsi, perfino a identificarsi, con la figura del diavolo. Non perché egli creda alla sua esistenza. Almeno non nei termini consolidati dalla tradizione religiosa. Ma lo considera comunque un’affascinante figura mitica, perfettamente adatta a vivacizzare il suo cupo immaginario con una nota di mordacità.

Anche durante il soggiorno palermitano (tra il 1881 e il 1887), non mancano in effetti le occasioni per incrociare il tema diabolico, ispirato dal contatto diretto con alcuni

intellettuali e scrittori incontrati negli ambienti universitari.⁶ A Palermo, infatti, il giovane studente ha modo di conoscere alcuni redattori della rivista «La nuova età». Tra essi, Mario Rapisardi, Giuseppe Alfredo Cesareo, l'amico Giuseppe Schirò. Di altri si conosce lo pseudonimo, scelto non a caso: Asmodeo, Belfagor, Faust, Margutte. Si tratta di figure riconducibili a quella sfera demoniaca, dissacrante e blasfema, agitata in nome della battaglia di fine secolo contro le mistificazioni della religione e della morale borghese. Il che calamita l'attenzione di Pirandello. Si aggiungano inoltre Andrea Lo Forte Randi, tra gli scopritori dell'opera di Nordau; e Giuseppe Pipitone Federico, al quale Pirandello stesso indirizza alcune missive in cui si fa riferimento alla composizione del poemetto *Belfagor* (di cui si dirà).⁷

Sempre a Palermo, in cui evidentemente ribollono forti pulsioni anticonformiste e libertarie, esce la rivista «Lucifero» nel corso del 1884, anno in cui lo scrittore compila tre quadernetti in cui è attestata un'accurata lettura di Dante e Leopardi, destinati ad essere stabilmente assorbiti nell'universo ideologico ed estetico pirandelliano. Tre anni prima il già ricordato Mario Rapisardi aveva pubblicato il poema *Lucifero*, scatenando furiose polemiche. Pirandello se ne entusiasma e, per giunta, scandaglia nello stesso periodo i testi provocatori di Pier Giacinto Giozza, carismatico studioso di Dante e Leopardi, che influisce sensibilmente sulla sua formazione.⁸ Dello stesso Giozza il giovane scrittore apprezza le *Fantasie prosastiche*, innervate di atmosfere gotiche contaminate con il satanismo carducciano, quello di Rapisardi e Stecchetti, e memore dell'imprescindibile suggestione goethiana. Non a caso Pirandello, muovendosi proprio sulla scia di Giozza,

⁶ Per una panoramica esaustiva si veda Maria Collevocchio, *Luigi Pirandello a Palermo. La formazione e gli esordi*, Bulzoni, Roma 2024.

⁷ Elio Proventi, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania 1989, pp. 51-52.

⁸ Maria Collevocchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, pp. 54-59.

compone alcuni lacerti del progetto teatrale *Caro Gioja*,⁹ in cui si staglia l'immagine mefistofelica e luciferina di un deforme demone gobbo, provocatore e ghignante. Goethe, con cui si avvia un primo e indiretto contatto, si affianca dunque al riferimento principale a cui il giovane Pirandello guarda; ovvero il Dante che Giozza scandaglia in diversi saggi, confluiti nel 1885 in *Iddio e Satana nel poema di Dante*. A stretto giro, non a caso, arriva la composizione proprio di *Caro Gioja* e di alcuni importanti esercizi danteschi. Nello stesso lasso temporale, significativamente, si manifestano quelle aperture alla letteratura licenziosa, tra Masuccio e Rabelais,¹⁰ senza tralasciare Machiavelli, di cui Pirandello si rammenterà anche in seguito. Per adesso, dietro l'angolo affiora già il profilo beffardo e ghignante di Belfagor protagonista di un'opera non originale, certamente, e non solo per l'esibita ed esplicita filiazione machiavelliana. Tuttavia significativa poiché conferma la precoce predilezione per la topica diabolica in versione comico-licenziosa. In questo senso, e non poteva essere diversamente, l'esordiente scrittore altro non fa che ripercorrere strade già ampiamente battute nell'ambito del filone parodistico, recependo quella radicale revisione delle rappresentazioni diaboliche, avviata dagli umanisti e accelerata durante il secolo dei Lumi, quando viene recuperata e consacrata definitivamente l'immagine malinconica di lucifero, angelo caduto in cui continua a brillare la scintilla dell'antica nobiltà. Reo di avere rivendicato la propria autonomia contro la tirannia di Dio, in ambito romantico, con il quale Pirandello intreccia un fecondo ed assiduo confronto, diventa poi un eroe dal fascino ammaliante, la cui colpa principale è quella, in fondo umanissima, di volere affermare la propria libertà. La sua ribellione,

9 Maria Collevocchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, pp. 94-104. La studiosa nota che tra le letture pirandelliane di questo periodo c'è il *Faust* di Goethe (p. 95). Per un'analisi complessiva del rapporto Pirandello-Goethe è fondamentale Graziella Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi: Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1997.

10 Maria Collevocchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, pp. 76-78

così, si colora di sfumature positive. Allora Satana, dismessi i panni del turpe e mostruoso ingannatore, fonte di tutti i mali, tralignatore che trascina alla fatale perdizione, rivela una propria singolare bellezza che turba e cattura uomini assetati di libertà e di emancipazione.

Già nel 1772, d'altronde, un autore noto a Pirandello, Jaques Cazotte, nel suo *Le Diable amoureux* rinvigorisce il filone letterario diabolico raffigurando le capacità metamorfiche del diavolo. Da lì a poco, queste medesime caratteristiche si ritrovano nell'epopea di Faust e Mefistofele.

In questo nuovo contesto il diavolo non atterrisce più. Al contrario, seduce realizzando la soddisfazione di quelle pulsioni considerate peccaminose (*eros*, potere, ricchezza), ma che calamitano i desideri dell'uomo. E il diavolo stesso perde l'antica aura inquietante. Addirittura, con Baudelaire (familiare a Pirandello tramite i sodali palermitani), assume la fisionomia dell'eroe indocile che ha bruciato volutamente i propri privilegi sull'altare della libertà. Si trasforma in questo modo nell'emblema della condizione dell'uomo moderno, che ha ingaggiato la battaglia decisiva per emanciparsi dalla tirannia teologica. Lucifero, così, merita la celebrazione delle somme *Litanies de Satan*, in cui l'ex principe del male è invocato come liberatore dell'umanità,¹¹ sulla scia della mutazione prospettica avviata da Milton nel suo *Paradiso perduto*, là dove Lucifero stesso incarnava quella bellezza virile che si erge contro ogni forma di tirannide.

Il diavolo, dunque, nel cuore di quell'Ottocento a cui Pirandello guarda diventa un personaggio letterario di primo piano, là dove si afferma la travolgente ascesa di Mefistofele. Nonché del mito di Faust, in cui si condensano e concentrano i tratti tipici dell'uomo contemporaneo: «faustiano», appunto. Uomo, cioè, alla perenne ricerca di una

11 Max Milner, *Satana e il Romanticismo*, Boringhieri, Torino, 2000, pp. 20-23.

verità inattingibile. Votato allo scacco eppure, guarda caso come Lucifero, pronto ad affrontare qualsiasi rischio, perfino a mettere a repentaglio la propria anima per conquistare libertà e conoscenza, assumendo così quella posa titanica e profanatrice che Pirandello trasla prontamente in più luoghi della sua opera poetica giovanile (ed oltre). Insomma, il diavolo è considerato anche dal giovane scrittore siciliano, cresciuto nell'atmosfera carducciana di fine secolo, simbolo delle spinte libertarie che connotano la modernità faustiana. E che nell'opera pirandelliana ribollono lungo un tracciato che si dipana tra crepuscolari o beffarde epifanie.

Sotto il segno più o meno esplicito del "seminatore di discordie" e cavilloso tentatore, la topica diabolica può dunque manifestarsi in una vorticoso girandola di metamorfosi: il paradigma faustiano coesiste così con il Leopardi dell'inno *Ad Arimane*, dedicato allo spirito del male e creatore del tempo nella religione di Zarathustra; il Lucifero anarcoide di Rapisardi si contamina con i demoni nichilisti di ascendenza dostoevskijana o con il picaresco Belfagor di machiavelliana memoria. D'altra parte, questa operazione è agevolata dal vasto repertorio da cui lo scrittore può attingere tante e divaricate suggestioni, proprio perché nell'immaginario collettivo il demonio sa camuffarsi in tanti modi, mutando continuamente forme e strategie di seduzione e perdizione, in un'incessante lotta per affermarsi come principe del mondo e degli uomini. Talvolta vincendo, talaltra battendo in ritirata. Da creatura camaleontica qual è, e che in quanto tale si presta alle più divergenti rappresentazioni fantastiche: alla deformità fisica e morale si può infatti agganciare il filone comico; alla raffinata astuzia, quello dialettico-razziocinante.

All'inizio del percorso di rivisitazione del tema diabolico, dopo il ricordato *Caro Gioja*, si colloca il poema *Belfagor*.¹² La composizione di quest'opera impegna Pirandello per ben vent'anni: tra l'inverno del 1886 e la primavera del 1907. Una prima notizia si legge infatti in una lettera scritta a Palermo, ed indirizzata ai familiari (tra il gennaio e il febbraio del 1887):

Jeri sera con moltissimo mio piacere, sono stato a sentire al Bellini la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, decor nostro! Mi sentivo trasportato in pieno secolo XVI, secolo d'oro della nostra letteratura. Fui più d'una volta in procinto di dare una ceffata a vari spettatori cretini e imbecilli, che si permettevano di non rispettare il silenzio. Alla volta ventura se avrò più spazio vi trascriverò due ballate del mio *Belfagor*.¹³

Il successivo 9 Febbraio del 1887 Pirandello scrive ancora ai familiari: “Vi mando due tratti del *Belfagor*, una parte del Prologo nell'Inferno, e la prima ballata”.¹⁴ Ribadendo l'ammirazione per l'opera Machiavelli nella stessa lettera, dopo avere riassunto l'intreccio dell'opera del fiorentino, lo scrittore tiene però a sottolineare che la sua non è una semplice riscrittura. Si tratta, sostiene, di una rivisitazione originale, nel senso che una nuova impronta filosofica e allegorica si innesta e stravolge interamente il modello rinascimentale. L'estro del giovane autore si manifesta, in effetti, soprattutto nella compiaciuta ricerca della sapida nota farsesca, calcando le note più accese. Perfino non disdegnando espressioni lubriche e allusioni sconce. Evidentemente, le censure che poi porteranno l'autore maturo a smorzare certi eccessi e ad edulcorare sensibilmente il testo sono di là da venire. Per adesso a prevalere è la satira di sapore boccaccesco, con punte blasfeme, presenti fin da quel *Prologo* integralmente trascritto nella ricordata missiva ai

¹²Luigi Pirandello, *Belfagor*, in Luigi Pirandello, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1996, pp. 257-269.

¹³ Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma: 1886-1889*, introduzione e note di Elio Providenti, Bulzoni, Roma 1993, p. 174.

¹⁴ Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, a cura di Carla Pisani, Mondadori, Milano 2023, p. 87.

familiari. In esso sono in scena (l'impianto del testo è chiaramente teatrale) un Caronte smanioso affaccendato a trasbordare le anime di dannati, con l'aiuto di Mercurio. Tra i due demoni, che nulla hanno di spaventoso, e i dannati in tripudio per essersi liberati delle pene terrestri («ridono e cantano»), si accende uno scontro tanto violento quanto stravagante: “*Caronte*: – Mi vien voglia di brandire il remo su questi ribaldi! Accoppa, Mercurio, quello scimunito che si rovescia sull’acqua!”.¹⁵

La gioia dei dannati ha in verità una ragione ben precisa, espressa coralmemente: “*I morti*: – (tra urli e fischi) Maledette le mogli, benedetta la morte!”.¹⁶ La morte, dunque, è meglio di mogli che (con aspro umore misogino) sono laide e vecchie ruffiane, bagasce di lungo corso, arpie fameliche. Questo il vorticoso susseguirsi delle battute:

I morti: – Giriamo, saltiamo in gazzarra e si canti e si rida! Qui è la libertà, qui è la pace...

1° marito: – Io respiro e non trovo nulla da rimpiangere del perduto, se togli quei rari giorni felici, in cui lasciavo la moglie in città e liberamente pei campi uccellavo a’ tordi...

2° marito: – Lasciavi tu la moglie sola in città?

1° marito: – Io non ho detto sola: io la lasciavo in buona compagnia...

I morti: – Ben detto! Ei è per questo che non hai più sulle spalle un teschio d’uomo...

1° marito: – Qual meraviglia? Miei cari, siamo in più i conciatì a questo modo, e per me e per gli altri il più bello animale è il cervo: corna ramosse e gambe sottili!

I morti: – Giriamo, saltiamo in gazzarra e si canti e si rida! Qui è la libertà, qui è la pace!

2° marito: – Mia moglie, che fu prima bagascia, chiocciava da mane a sera, senza covar mai uovo! Io, povero vecchio, perdetti per lei la mia virilità e più non fui gallo. Cercò la gallina un maschio nei vicini pollaj, ma a me toccò sempre subire il suo lungo chioccio...

3° marito: – Quando la mia donna aveva....

¹⁵ Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, p. 88.

¹⁶ Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, p. 88.

4° *marito*: – Rammento ancora con brividi e tremiti quel manico di scopa tra le mani del mio donnone, che soleva addrizzarmi le ossa, ogni sera.

5° *marito*: – Io, Massimo Gilorda, onor delle taverne, rimpiango le bottiglie smussate che, preso moglie, non gorgogliarono più sulle labbra assetate!

6° *marito*: – Mia moglie mi seppellì tra' debiti, e per mia moglie fui ladro e falsario. Io benedico alla morte che ha rifatto tra voi un onest'uomo.¹⁷

A Minosse, accorso al frastuono della gazzarra gioiosa, i nuovi dannati spiegano che la loro ilarità per l'arrivo nel cupo regno dei morti deriva dalla precedente condizione di mariti perseguitati, che alle mogli preferiscono “pece e fuoco”. Pirandello cerca di realizzare insomma una contaminazione tra il modello machiavelliano e quello dantesco, ma stravolgendo entrambi. Infatti, Caronte, Mercurio e Minosse non sono certo i danteschi demoni mostruosi che atterriscono i dannati. Né lo è il machiavelliano Belfagor, impegnato in una sfrenata galoppata notturna, celebrata in rapidi versi, ad impreziosire un lavoro da cui, con il candore dell'età, lo scrittore si aspetta fama e denaro:

Che ve ne sembra? Ho fatto leggere tutto il lavoro al Prof. di Latino dell'Università, Giacomo Cortesi, e mi rispose che ad opera finita, s'impegnerà di farlo pubblicare, a Roma, facendomelo pagare per quel che vale. Comincerò per tempo a guadagnar qualche cosa. E da ora in poi non mi ispirerò che questo: far denaro.¹⁸

Ed è proprio per lucrare che il giovane scrittore, illudendosi, opta per il registro comico e parodistico, trasformando l'inferno in un luogo di delizie, in cui le anime in tripudio spiazzano demoni di ascendenza mitologica, anch'essi protagonisti della beffarda rappresentazione di un inferno che nulla ha in comune con quello della tradizione cristiana.

17 Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, p. 89.

18 Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, p. 91.

Nel *Belfagor* il paradossale sollazzo delle anime dannate deriva dunque (Machiavelli *docet*) dalla liberazione della schiavitù coniugale. Tema, questo, che si fonda su uno scoperto e divertito misoginismo, che è un ingrediente comico un poco logoro, ma di un certo effetto. Il sorriso che il giovane poeta intende suscitare nel lettore dovrebbe quindi scaturire, nelle sue intenzioni, da una parte dalla rappresentazione degradata di un aldilà depurato da ogni componente orrorifica; dall'altra, dalla non certo originale satira contro le donne. Insomma, più o meno consapevolmente, la parodia pirandelliana punta su due bersagli destinati a rimanere tali lungo l'arco dell'attività dello scrittore siciliano: l'istituzione familiare e certe superstizioni alimentate dalla religione.

A ridosso della prima stesura del *Belfagor*, in *Mal Giocondo* (1889) la figura del diabolico e scanzonato demone è riproposta nella sezione *Allegre*. Esattamente nella Settima, in cui, sulla scia di Machiavelli, si ricorda che:

Su i prim'anni ancora tenero, \ Roderico di Castiglia \ (Belfagor arcidiavolo) \ lasciò Spagna e la famiglia. \ In Soria visse; in Aleppe \ acquistò dovizia e onore: \ e in Italia, poi che seppe \ ch'è il paese de l'amore, \ a tôr giovine piú bella, \ dal desio d'amor portato \ se ne venne [...], per eleggere la carnale Firenze a sua dimora.¹⁹

È solo l'inizio di un laborioso itinerario compositivo, a smentire i facili entusiasmi esibiti dal giovane autore. Individuate chiaramente la tematica e le fonti di ispirazione, il lavoro compositivo procede alacramente, prima di incepparsi. Con una buona dose di baldanza, lo scrittore in erba può tuttavia annunciare da lì a poco di avere concluso l'opera.²⁰ Ma il corso successivo degli eventi, tra cocenti delusioni, ripensamenti, gesti iconoclasti e

19 Luigi Pirandello, *Tutte le poesie*, pp. 34-36.

20 «Ho finalmente contentato Rocco mettendo la parola fine a piè del manoscritto del *Belfagor*. È venuto molto lungo, e v'assicuro che ce n'è per tutti! Ho preso una scatola, l'ho legata con un nastrino e suggellata, poi v'ho praticato un buchetto in una parte, e v'ho scritto intorno "Obolo per il povero diavolo *Belfagor*". Tutti i soldi che mi avanzano andranno a finire in fondo a questa scatola; ma ci vorrà del tempo per raggranellar per lo meno £ 150 per la stampa del poemetto, che conta otto canti [...]». L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione: 1891-1898, con appendice di lettere sparse: 1899-1919, introduzione e note di E. Providenti*, Bulzoni, Roma 1994, p. 235.

disperati, ribalterà queste frettolose affermazioni, ben presto frustrate dalla scarsa attenzione degli editori. Alla fine, tra mille incertezze, brandelli del poemetto vedranno la luce in modo frammentario, e in una forma non fedele all'originale. Ma, ai fini del nostro discorso, ciò che conta rilevare è proprio la caparbia ostinazione con cui, oltre gli ostacoli, Pirandello non demorde dal riproporre la sua parodia diabolica.

Infatti, qualche anno dopo, intorno al 1890, quando Pirandello è a Bonn legge con entusiasmo il *Faust* di Lenau, ma non ha affatto completato il *Belfagor*. Però il 18 aprile del 1890 annuncia, o meglio millanta, ai familiari l'inizio della sua attività di docente all'università: tema scelto è l'*Inferno* di Dante. Falsa ma sintomatica, questa indicazione, indizio però di un interesse ben preciso, che orbita sempre intorno alla topica diabolica. Ed infatti, il 23 agosto dello stesso anno, Pirandello aggiunge: "Scrivo nell'ore di ozio il *Belfagor*, un poema diabolico- poema tanto per dire".²¹

Al di là delle dichiarazioni, il tracciato compositivo del poemetto resta dunque decisamente accidentato. Pirandello non ha in realtà un piano di lavoro nettamente delineato. Inizialmente pensa ad una nuova rivisitazione del soggetto originale. Ma nel 1892, alla terza stesura, l'intreccio imbocca una via diversa e il *Belfagor* acquisisce una sua singolare fisionomia, differente rispetto a quella della novella di Machiavelli.²² Nel frattempo lo scrittore ha dato alle fiamme il primo abbozzo, come comunica con scoramento alla sorella Lina.²³ Salvo poi pentirsi, ripensarci, e richiedere alla sorella Anna la restituzione di una copia del *Prologo*: "Raccomando ad Annetta due cose: [...] 2° – che mi ritorni, se non l'è d'incomodo, il prologo solo del *Belfagor*, che vi ho mandato in

21 Luigi Pirandello, *Epistolario I. (1886-1890)*, p. 332.

22 J. Stone, *Il «Belfagor» di Luigi Pirandello: Machiavelli rivisitato*, in AA. VV., *Pirandello poeta, Atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento*, a cura di Paola Daniela Giovannelli, Educatt, Milano 2017, pp. 187-188.

23 Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, p. 194.

una lettera”.²⁴ L’anno prima, tra il 1890 e il 1891 si colloca la seconda stesura, su cui si hanno maggiori notizie, soprattutto grazie alla preziosa ripubblicazione del *Taccuino di Bonn*.²⁵ In questa fase vedono finalmente la luce i primi tre canti, quelli effettivamente rimasti.²⁶

Frattanto a Jenny Schultz-Lander, il 19 luglio 1891, scrive: “Mi sono dedicato interamente al *Belfagor*, cioè mi sono venduto al diavolo. Tra poco sarà terminata la prima parte - *Belfagor in Italia*”.²⁷ Sulla base di questa indicazione si può ipotizzare che nei cinque canti iniziali sarebbe stato descritto il soggiorno di Belfagor in Italia. Alla fine, di tutto questo non resterà nulla.²⁸ Perfino degli otto canti che costituivano la terza stesura del *Belfagor* sono infatti rimasti soltanto i primi 340 versi, pubblicati sulla «Tavola rotonda» nel luglio 1892. Infine, nel 1896 arriva la quarta ed ultima stesura, di cui restano il primo, il secondo e parte del terzo canto.

Dopo tante peripezie ed incertezze, Pirandello riesce dunque a pubblicare solo alcuni segmenti dell’opera, peraltro piuttosto disomogenei nei toni e nei contenuti, e non per Treves come sperava.²⁹ A riprova che ci si trova di fronte ad un’opera alla fine abortita:

24 Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, pp. 205-206.

25 Luigi Pirandello, AA. VV., *Taccuino di Bonn*, a cura di Fausto De Michele, Cristina Angela Iacono, Antonino Perniciaro, Parco Archeologico e paesaggistico della Valle dei templi di Agrigento, Agrigento 2022.

26 “È nell’estate del 1890 che il Pirandello inizia la stesura definitiva del *Belfagor*, che si protrae fino al 1895 [...]”. Elio Providenti, *Il giovane Pirandello e il poemetto «Belfagor»*, in «L’osservatore politico letterario», XXIV (1978), 1, p. 65.

27 Elio Providenti, *Archeologie pirandelliane*, p. 52.

28 Tornato in seguito a Porto Empedocle, dopo il soggiorno tedesco, lo scrittore “si fa dettare dall’irritazione e dalla smania che lo ha preso le quartine misogine del *Belfagor*, poema-diario in più canti del suo odio contro la donna [...]” Gaspare Giudice, *Pirandello*, Utet, Torino 1963, pp. 139-140.

29 Scrive Providenti che “le ragioni della mancata pubblicazione restano oscure: il lavoro che conteneva numerose parti satiriche e polemiche, avrebbe dovuto vedere la luce con tutta probabilità presso il Treves all’inizio del 1898, in un momento calamitoso della storia nazionale e particolarmente di Milano, dove, nel maggio, il Bava Beccaris proclamava lo stato d’assedio e sospendeva la libertà di stampa. Solo così si spiega la notizia dataci da Pasini, che assicura averla appresa dallo stesso autore, secondo cui il Belfagor

monca e mutilata per volontà dello stesso autore, che nel corso degli anni deve essersi reso conto della fragilità della stessa. Il *Belfagor* resta tuttavia un documento rilevante della maturazione dello scrittore siciliano, che nel tempo abbandonerà i giovanili toni satirici per orientare in senso umoristico la sua produzione artistica.

In definitiva, l'intreccio del poema resta ancorato allo spunto originario del ritorno dell'arcidiavolo in terra, là dove si presenta con una lettera di Nicolò Machiavelli, suscitando la scettica reazione del Poeta, che lo scambia per un folle. Da qui si avvia la parte ideologicamente più rilevante dell'opera, in cui Pirandello rivendica la sua consapevolezza di appartenere ad un mondo nel quale non c'è più spazio per le credenze demoniache. Belfagor è infatti presentato come una scoria di un passato mitico sepolto: di un'epoca fantastica e fantasiosa, travolta dal progresso scientifico che, sotto il segno della trionfante razionalità, segna la liquidazione della dimensione religiosa (e superstiziosa). La sua epifania può compiersi nella finzione artistica, ma in una versione disincantata, scettica e giocosa, poiché all'esistenza reale dei demoni nessuno può più prestare fede. Però, se di gioco si tratta, al suo interno si insinuano le inquietudini e i tormenti tipici di un'epoca sprofondata nel deserto del nichilismo, nei cui confronti Pirandello assume fin da adesso un atteggiamento ambiguo: in bilico tra il rifiuto dell'aridità positivista, con annessa nostalgica pulsione attrattiva per la sfera fantastica, e la coscienza che non è più tempo di miti e demoni. Perciò, mentre fa i conti con i "fantasmi" della sua mente ("Oh gran mondo del mio cranio\ di fantasmi popolato!"),³⁰

fu da Pirandello dato alle fiamme [...] per protestare contro le difficoltà oppostegli dalla censura". Elio Providenti, *Archeologie pirandelliane*, pp. 54-55.

³⁰ *Belfagor*, Canto III.

che lo spingono a frequentare lo spazio metafisico e fatato dell'arte, d'altra parte non può ignorare gli effetti di quella scienza che ha fugato le nebbie della "demonia".

La sezione più briosa della parte superstite dell'opera, ma anche la meno originale, coincide con il secondo Canto. Si tratta di una sintetica riesposizione del tema già trattato da Machiavelli: l'Inferno è diventato un luogo di delizie per la gioia tumultuosa di una schiera di dannati. Ovvero, mariti che si sono sottratti con la morte alle angherie inflitte loro da mogli dispotiche e viziose. Segue, in coda al Canto, l'annuncio del racconto di nuovi casi. Un annuncio che si risolve però nel nulla. Non perché l'autore abbia rinunciato a riproporre ancora la tematica diabolica, insinuatasi non a caso, e con significativa frequenza, nelle novelle e nei saggi, prima di approdare alla dimensione più congeniale: quella della scena teatrale e cinematografica.

Questo tracciato può essere seguito partendo in effetti proprio da alcune novelle composte nello stesso scorcio finale dell'Ottocento. Fermo restando che una mappatura completa del tema diabolico richiederebbe una trattazione più ampia rispetto ai limiti di questo lavoro.

Iniziamo il sondaggio da *In corpore vili*,³¹ una novella scritta tra il 1895 e il 1902. Don Ravanà- questo l'intreccio - è sacerdote di scarsa virtù, che non riesce a schivare le insidie del maligno, incarnate nella serva Sgriscia: "Demonio tentatore", che "lo tenta come il demonio e fa di tutto per rovinargli lo stomaco".³² Perché è il ventre il suo punto debole. Perciò è vittima del deprecabile peccato della gola. Infatti, cede di schianto alla continua

31 Luigi Pirandello, *In corpore vili*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, pp. 823-831 (cit. p. 823). Poco prima l'autore si rappresenta in un luciferino autoritratto nella lettera del 7 giugno del 1896 alla sorella Lina: «immagina come tu vuoi, che in questo ospedale vi sia anche io, in arnese di menestrello, col berretto a sonagli e col chitarrino ad armacollo» (Marsili, 73).

32 Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, p. 823.

tentazione che arriva dalla lusinga diabolica della vecchia serva, cuoca provetta, significativamente accostata anche per un preciso dato anatomico alla figura del demonio: “La coscienza gli rimordeva. Non c’era dubbio! Dio misericordioso gli concedeva la grazia di metterlo alla prova per mezzo di quel diavolo zoppo travestito da donna, e lui, lui, ingrato, non ne sapeva profittare”³³.

La proverbiale malizia del diavolo è qui evocata per giustificare la clamorosa debolezza di fronte al peccato della gola. Infatti, il povero sacerdote non ha la tempra dell’anacoreta penitente. Perciò, con un sardonico rovesciamento del modello virtuoso rappresentato da un sant’Antonio, nella beffarda rappresentazione pirandelliana si lascia regolarmente travolgere dagli intrighi del diavolo zoppo, in sintonia con una *vulgata* ampiamente diffusa nella tradizione letteraria e nella cultura popolare.

Nessun diavolo tentatore sembra invece essere in azione nella novella *Un invito a tavola*, pubblicata nel 1902.³⁴ Protagonisti sono adesso i corpulenti Borgianni, che già nella smisuratezza del corpo hanno impresso il sinistro marchio diabolico. Si tratta di tre sorelle e cinque fratelli. Tutti dotati, appunto, di una corporatura sproporzionata e di una voracità animalesca. Ciò vale per le sorelle, “poppute e fiancute, capaci di gareggiare perfino con i fratelli «per la statura colossale e per la forza erculea”³⁵ mentre tra i giganteschi fratelli spicca il violento Rosario (una «bestia feroce»). Non da meno è il latitante Luca, convinto di avere ucciso durante una battuta di caccia uno sconosciuto, che in realtà è soltanto uno spaventapasseri. Per sdebitarsi con don Diego Filinia, che ha aiutato Luca a sottrarsi all’arresto, i Borgianni allestiscono un pranzo pantagruelico. Ma il malcapitato ospite,

33 Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, p. 827. La figura del diavolo zoppo riappare nel novella del 1916, *I due giganti*. Ora in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1990, vol. III, p. 1157.

34 Luigi Pirandello, *Un invito a tavola*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, pp. 881-893.

35 Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, p. 881.

che come indica il suo nome ha proporzioni fisiche molto esili, per non rischiare di morire di indigestione deve fuggire da “quegli otto demonii scappati dall’inferno”,³⁶ approfittando della violenta rissa tra i luciferini commensali che puntualmente esplose a coronamento del bestiale banchetto.

Caratteri decisamente demoniaci ha pure il notaio Ciancarella in *Il tabernacolo*, novella del 1903. Notoriamente “nemico di Dio”, pronto perfino ad aizzare i suoi cani contro un povero sacerdote. Egli, nel suo aspetto fisico deformato manifesta il tratto diabolico. Poiché, si sa, i segni del demoniaco deturpano mostruosamente i corpi, come certifica una lunga tradizione popolare, anch’essa ben nota all’autore. Questa la descrizione del diabolico notaio: “Il vecchio che pareva un rospaccio calzato e vestito, oppresso da una cisti enorme su la nuca che lo obbligava a tenere sempre giù e piegato da un lato il testone raso...”.³⁷

La sua stessa calvizie ha qualcosa di inquietante. E non a caso egli è l’involontario responsabile di un evento che sarebbe stato gradito al Nemico: la perdita della fede del malcapitato Spatolino, rovinato economicamente dalla costruzione a perdere del tabernacolo ordinato dal notaio stesso, e spiritualmente trascinato a rinnegare la propria fede per scivolare in una latente follia blasfema quando assume le pose di un improbabile Cristo con tanto di corona di spine.

Anche nel successivo romanzo, *Il fu Mattia Pascal*, fa la sua comparsa la componente diabolica, rappresentata stavolta dal vizio del gioco. Ma in questo caso è la nota umoristica a rappresentare l’elemento qualificante.

³⁶ Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, p. 892.

³⁷ Luigi Pirandello, *Il tabernacolo*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, pp. 94-108.

Il protagonista si lascia trascinare da un cieco potere stregonesco, che trascendendo non solo qualunque logica, ma anche qualsiasi dimensione di consapevolezza, si espande magneticamente:

Per qual misterioso suggerimento seguivo così infallibilmente la variabilità imprevedibile nei numeri e nei colori? Era solo prodigiosa divinazione nell'incoscienza, la mia? E come si spiegano allora certe ostinazioni pazze, addirittura pazze, il cui ricordo mi desta i brividi ancora, considerando ch'io cimentavo tutto, tutto, la vita fors'anche, in quei colpi ch'eran vere e proprie sfide alla sorte? No, no: io ebbi proprio il sentimento di una forza quasi diabolica in me, in quei momenti, per cui domavo, affascinavo la fortuna, legavo al mio il suo capriccio.³⁸

Il denaro così fortunatamente vinto esercita nell'economia dell'opera pirandelliana la medesima funzione del Mefistofele faustiano: esso consente a Mattia di realizzare i suoi sogni di libertà, girovagando liberamente da un luogo all'altro. Sempre senza vincoli di sorta. Ma alla fine, anche per lui come per Faust, arriva il momento della sazietà e della stanchezza. Il riflusso lo sospinge prima a Roma, nella casa dell'invasato occultista Anselmo Paleari, poi a tornare addirittura a Miragno, per ritrovare alla fine della sua parabola esistenziale la chiusura inerte nella Biblioteca, una sorta di prefigurazione del sepolcro, in cui può finalmente assaporare quella quiete pre-mortuaria, che è poi l'approdo a cui aspira fin dall'inizio.³⁹

Questa componente demoniaca, declinata sempre in modo scanzonato, tra sottile ironia, umorismo e aperto sarcasmo, circola regolarmente anche nella produzione novellistica,

38 Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano, vol. I, pp. 319-586 (cit. pp. 382-83).

39 Nota Macchia: "[...] È questa figura tipica d'inetto, con il suo io frustrato, l'uomo comune, che il diavolo predilige, perché dietro la sua debolezza c'è l'amore delle decisioni improvvisate e cieche, un ingenuo e quasi infantile desiderio di godimento [...]. La roulette, per il meridionale Pirandello che s'affaccia sui misteri del giuoco d'azzardo, è la proiezione meccanica del diavolo, [...]. Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, pp. 43-44. Notazioni preziose sulla componente magica del romanzo si leggono in Rita Verdirame, *La magia nel Fu Mattia Pascal: prove d'autore e fonti europee*, in AA.VV., *Magia di un romanzo: Il fu Mattia Pascal prima e dopo. Atti del Convegno Internazionale di Princeton (2004)*, a cura di Pietro Frassica, Interlinea, Novara 2005, p. 43.

sia antecedente che successiva al romanzo del 1904. Vediamo altri esempi, seguendo trasversalmente la traiettoria delle *Novelle per un anno*, così come è stata congegnata dallo scrittore.

L'acre e luciferino odore di zolfo si spande, anche fisicamente, attorno alle zolfare agrigentine, là dove l'anziano agricoltore don Mattia (*Il fumo*) si oppone cocciutamente alla cessione del suo opulento podere. E lo fa con un'argomentazione tipicamente popolare: gli estrattori dello zolfo sono emissari del demonio. Anzi, possono essere considerati peggiori del diavolo, perché "vi dannà l'anima, il diavolo, ma vi fa ricchi, se vuole! Mentre lo zolfo vi fa più poveri di Santo Giobbe".⁴⁰

Proprio l'ultimo riferimento a Giobbe è di notevole rilevanza. È noto, infatti, come proprio il *Libro di Giobbe* sia incentrato sul doppio tema della tentazione demoniaca e della sfida lanciata dal diavolo a Dio, costituendo così un modello irrinunciabile per gli autori che hanno codificato il mito di Faust. A partire dall'ammirato Lenau, per arrivare all'altrettanto idolatrato Goethe.⁴¹

Giobbe, ricordiamolo, è figura biblica sottoposta a terribili tentazioni proprio in seguito ad una sfida lanciata a Dio da Satana. A quest'ultimo, reduce da un giro nel mondo, Dio chiede infatti se si è imbattuto nel suo prediletto e virtuoso servo Giobbe. Nasce da qui la sfida: Satana insinua che la perdita dei beni terreni avrebbe traviato lo stesso Giobbe. Ne consegue la catena di sciagure che valgono a metterne alla prova la fedeltà. Emerge così una funzione speciale del demonio: quella di tentatore perfino nei confronti di Dio.

Il diavolo sulfureo di don Mattia modellato sul paradigma biblico, dunque, è particolarmente subdolo, poiché si serve dei suoi insospettabili emissari, non per

40 Luigi Pirandello, *Il fumo* (1904), in Luigi Pirandello *Novelle per un anno*, vol. I, pp. 50-93, cit. p. 53.

41 Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'Uomo, Dio, Il Diavolo*, Salerno, Roma 2006, pp. 130-158.

lusingare l'uomo con la ricchezza o altri doni (come Mefistofele), ma per ridurli in assoluta miseria. E alla fine della novella sarà proprio il diavolo a trionfare, spingendo l'anziano contadino a cedere il podere, sapendo che ciò provocherà un'arsura mortifera anche nei fondi dei suoi vicini, destinati ad essere bruciati dal fumo delle zolfare, in questo senso ancor più palesemente segno del demoniaco.

In questo caso Pirandello, dunque, si discosta dal tono comico per slittare decisamente verso quello umoristico. Confortato in ciò dalla tradizione letteraria o popolare del tema diabolico, si pensi a Dante,⁴² che spazia tra i due estremi, fluttuando tra la beffa e la tragedia. E istituisce un'ecclettica tradizione capillarmente diffusa, al di là delle differenti sfumature, sia tra le brume settentrionali che tra i paesaggi assolati dell'Europa mediterranea. Ovvero, tra i due poli entro cui oscilla la parabola esistenziale ed artistica di Pirandello. Che perciò si trova in una posizione privilegiata per realizzare una miscela originale, contaminando, lungo l'arco cronologico che parte dal soggiorno a Bonn per giungere alla tarda *Favola del figlio cambiato*, l'elemento mediterraneo con quello mitteleuropeo. Ed essere artista (e uomo), secondo la felice formulazione di Fausto De Michele, uno e trino: «siciliano, italiano, europeo».⁴³

Nella seconda novella del ciclo *Tonache di Montelusa (I fortunati, 1911)*,⁴⁴ la repentina morte di un implacabile usuraio trascina l'imbelle figlio Arturo in un vortice di miserie. Le parole che egli sente pronunciare dai creditori angariati, e che da lui si aspettano clemenza, gli mettono di fronte le diaboliche ragioni del denaro che, notoriamente, è lo

42 Si consideri la cura con cui Pirandello, tra gli altri testi danteschi, esamina la rappresentazione dei demoni ingannatori, seminatori di dubbi, voraci, nell'ampio saggio *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, pubblicato nel 1918. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 1037-1058. Tre anni dopo esce *La poesia di Dante*, (pp. 1085-1097). Su questi temi si veda AA. VV., *Pirandello saggista*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982, pp. 103-114.

43 AA. VV., *Taccuino di Bonn*, p. 341.

44 Luigi Pirandello, *I fortunati*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I, pp. 119-130

sterco del diavolo, soprattutto quando è insozzato dall'usura. Allora "Don Arturo, come se da quelle parole sentisse ventar le fiamme dell'inferno, appuntiva le labbra e soffiava".⁴⁵ E non è, questa, la sola manifestazione diabolica. Quando lo stesso Don Arturo porta alla sua guida spirituale, il tartufesco Monsignor Landolina, un fascio di cambiali che il prete bolla come "armi diaboliche", su cui c'è "il sigillo del demonio,"⁴⁶ prontamente questi suggerisce quale debba essere la più efficace pratica esorcistica: dirottare i fondi nelle casse dell'Istituto di carità gestito, guarda caso, da lui stesso. E sarà proprio lui ad incaricarsi di strozzare con esorbitanti interessi i malcapitati creditori.

Che il demonio sia specializzato nel tentare l'uomo è confermato dalla vicenda paradossale del placido Daniele Catellani, remissivo protagonista della novella *Un Goj*, pronto a compiacere in tutto e per tutto il bigottismo cattolico del suocero e dei suoi familiari. Pur di convolare alle agognate nozze, rinnega la sua fede (in verità evanescente) ebraica; accetta supinamente le ritualità della famiglia della moglie; ingoia senza fiatare tutte le imposizioni. Finché il tenace tentatore che si annida in modo subdolo nell'animo umano non ha un guizzo dei suoi: arriva il Natale. È un Natale di guerra, ma il suocero di Daniele non rinuncia al presepe. Ed ecco che il ghigno sardonico del diavolo si impossessa di lui, e lo spinge a ridere irrefrenabilmente, senza sosta e senza apparente motivo. E il riso, si sa, è pratica diabolica. Indizio sicuro di perdizione. E perciò alligna preferibilmente in chi dal demonio è posseduto:

Il demonio, che gli s'è domiciliato da tant'anni nella gola, quell'anno, per Natale, non gli aveva voluto dar più requie: giù risate e risate senza fine. Invano, alzando le mani, gli aveva fatto cenno di calmarsi; invano lo aveva ammonito di non esagerare, di non eccedere. – Non esagereremo, no! – gli aveva risposto dentro il demonio. – Sta' pur sicuro che non eccederemo. Codesti pastorelli con

45 Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, p. 124.

46 Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, p. 128.

le fiscelline di ricotta e i panierini d'uova e il cacio ravaggiolo sono un caro scherzo, chi lo può negare? così in cammino tutti verso la grotta di Bethlehem! Ebbene, resteremo nello scherzo anche noi, non dubitare! Sarà uno scherzo anche il nostro, e non meno carino. Vedrai. Così il signor Daniele s'era lasciato tentare dal suo demonio; vinto soprattutto da questa capziosa considerazione: che cioè sarebbe restato nello scherzo anche lui.⁴⁷

Lo scherzo ispirato dalla tentazione demoniaca consiste nella dissacrazione dello spazio sacro del presepe: i personaggi tradizionali sono infatti sostituiti, con una beffa tragica, da soldatini che puntano i fucili contro la grotta della Natività. In una rappresentazione simbolica, e amarissima, del turbine della guerra che travolge tutto, ed è violenta negazione dei valori cristiani incarnati dal Santo Bambino e dalla Sacra Famiglia. E ben si comprende il motivo per cui dietro questa operazione apparentemente frivola ci sia la bieca azione del demonio, il quale, evidentemente, di fronte al grande massacro può vedere con compiacimento il trionfo della sua opera malefica.

Nella novella *La Madonnina* si torna alle modulazioni più vivaci e briose. Tra i protagonisti c'è il ridicolo, ma patetico, padre Fiorica. Spaesato nella cinica e angusta atmosfera paesana, questi è continuamente tallonato dal demonio tentatore, che lo spinge verso la strada del vizio e della vanità. Si comincia con il fumo:

In un mondo così fatto, poteva mai figurarsi il padre beneficiale Fiorica che il diavolo vi potesse entrare da qualche parte? E il diavolo invece vi entrava a suo piacere, ogni qual volta gliene veniva il desiderio, di soppiatto e facilissimamente, sicuro d'essere scambiato per un buon uomo o una buona donna, o anche spesso per un innocuo oggetto qualsiasi. Anzi si può dire che il padre beneficiale Fiorica stava tutto il santo giorno in compagnia del diavolo, e non se n'accorgeva. Non se ne poteva accorgere anche perché, bisogna aggiungere, neppure il diavolo con lui sapeva esser cattivo: si spassava soltanto a farlo cadere in piccole tentazioni che, al più al più, scoperte, non gli

47 Luigi Pirandello, *Un goj* (1922), in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I, pp. 559-566 (cit. p. 565)

cagionavano altro danno che un po' di beffe da parte dei suoi fedeli parrocchiani e dei colleghi e superiori.⁴⁸

Nulla ha dunque di terribile o pauroso questo diavolo che si diverte a tentare il malcapitato sacerdote. È un demonio bonario, più incline al gioco beffardo che alla dannazione. Al massimo induce a tentazioni in fondo veniali, che meritano il sorriso indulgente dei parrocchiani o dei superiori. Il diavolo, ad esempio, ispira un'anziana parrocchiana, andata in pellegrinaggio a Roma, a donare a padre Fiorica una tabacchiera con incisa l'immagine del Papa. Ed è proprio all'interno della tabacchiera che il diavolo si stanza. Così, da un piccolo cedimento alla vanità, ne consegue la dipendenza dal tabacco. Il peggio, però deve ancora accadere. Il diavolo, infatti, si impossessa di una povera demente: Marastella. Trentenne con il cervello da bambina, anima candida e bellissima donna, a causa del demonio ella si innamora perdutamente del malcapitato sacerdote, e questa volta le conseguenze sono nefaste: "S'insinuò, dunque, nel cuore di questa Marastella e la fece innamorare *coram populo* del padre beneficiale Fiorica che aveva già circa sessant'anni e i capelli bianchi come la neve... Questa volta sí, il diavolo s'era troppo scoperto. Riconobbero tutti l'opera sua in quella pazzia di Marastella".⁴⁹

La peggiore catastrofe, però, deve ancora accadere con il contrasto esplosivo con il signor Greli, blasfemo padre del piccolo Guiduccio:

Il padre Fiorica ubbidiva subito al suggerimento del diavolo; s'inclinava sorridente; ma il signor Greli, accigliato, rispondeva appena appena, con brusca durezza, a quell'inchino e a quel sorriso. E il diavolo, si sa, ne gongolava. Ora, un pomeriggio d'estate, vigilia d'una festa solenne, il diavolo, sapendo che il signor Greli s'era ritirato a casa molto stanco del lavoro della mattinata e s'era messo a letto per ristorar le forze con qualche oretta di sonno, che fece? salì non visto con alcuni monellacci

48 Luigi Pirandello, *La Madonnina* (1913), in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I, pp. 890-899 (cit. pp. 890-91).

49 Luigi Pirandello, *La Madonnina*, p. 892.

al campanile della chiesina di San Pietro e lí dalli a sonare, dalli a sonare tutte le campane, con una furia così dispettosa, che il signor Greli, il quale era d'indole focosa e facilmente si lasciava prendere dall'ira, a un certo punto, non potendone più, saltò giù dal letto e, così come si trovava, in maniche di camicia e mutande, corse su in terrazza armato di fucile e – sissignori – commise il sacrilegio di sparare contro le sante campane della chiesa.⁵⁰

In questo passo Pirandello rievoca un evento effettivamente accaduto, con il padre Stefano come protagonista. Così come è autobiografica la figura dello stesso Guiduccio, *alter ego* dell'autore, che perde la fede quando padre Fiorica gli fa dolosamente vincere la Madonnina estratta a sorte, e sempre su perfida istigazione del demonio perpetrata ai danni dell'ignaro sacerdote.⁵¹

L'ombra del diavolo si staglia, sinistra, anche nella spiazzante vicenda narrata in *Come gemelle*.⁵² Don Camillo Righi deve assistere, spostandosi in due diverse abitazioni, al parto della moglie e dell'amante. Con una coincidenza temporale che sembra proprio architettata da demonio, come chiarisce all'emissario dell'amante: “Che ajuto di Dio! — scattò don Camillo. — Questo è il diavolo! La Marchesa, di là... S'interruppe, scosse le mani; strizzò gli occhi. Ah, tutt'e due, castigo di Dio!”.⁵³

Non va meglio a Paolo Marra, protagonista di *Ritorno*. Anch'egli coinvolto in una vicenda che ricalca un noto episodio autobiografico dell'autore (lo sputo all'amante del padre). Ma, soprattutto, nella traslazione letteraria, preda di una visione ambigualmente onirica, o

50 Luigi Pirandello, *La Madonnina*, pp. 893-894.

51 Ed ancora: “Ma sí! Il diavolo stava intanto in agguato dietro il seggiolone su cui il padre beneficiale Fiorica sedeva con Guiduccio sulle ginocchia; e il padre beneficiale Fiorica, al solito, non se n'accorgeva. Avrebbe potuto notare, santo Dio, una cert'ombra che di tratto in tratto passava sul volto del fanciullo e gli faceva corrugare un po' le ciglia [...] il diavolo trasse partito da questi e tant'altri piccoli segni che sfuggivano all'accorgimento del padre Fiorica”. (p. 896)

52 Luigi Pirandello, *Come gemelle*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, pp. 358-365. La prima edizione è del 1903.

53 Luigi Pirandello, *Come gemelle*, p. 360.

forse no, sospesa tra sogno e realtà, che gli fa pensare ad un sortilegio del Maligno come causa scatenante delle sciagure da lui vissute:

Paolo Marra s'era voltato a guardare quell'omino come fosse il diavolo. Ed ecco che quell'omino, in risposta al suo sguardo, subito gli aveva strizzato un occhio, ammiccando con l'altro, improvvisamente acceso d'una furbizia davvero diabolica. Proprio come se fosse stato lui a far precipitare da bambina la madre dalla finestra, per svisarla; lui a far così bella, per la tentazione del padre, quella Nuzza La Dia; lui a indurlo, ragazzo, a tirare in faccia a quella donna bella lo sputo per la rovina di tutti. E dopo aver così ammiccato, quel diavolo lì, ravvolgendosi con gran vento nel suo spropositato mantello, era andato via. Sapeva bene Paolo Marra che questa era tutta sua immaginazione.⁵⁴

Un "ordigno del diavolo" è la celebre Giara dell'omonima novella, mentre assume i panni di un degradato Faust l'anziano Maltese (*Il vitalizio*), che "doveva certo esser venuto a patti col diavolo" per riuscire a vivere più a lungo.⁵⁵ Al limite del blasfemo è invece la parodistica rappresentazione di una pseudo-resurrezione che ha come protagonista la moglie del burattinaio Saverio Carzara: la signora Fana. Apparentemente defunta, è portata in un solenne corteo funebre al cimitero. Ma durante il tragitto, tra la sorpresa generale, si risveglia all'improvviso. Il salace commento dell'autore non manca di tirare in ballo il diavolo in persona:

Per volere di Dio o per mano del diavolo, la piccola signora Fana era risuscitata; e forse il merito spettava più al diavolo, a giudicare almeno dalla prova che della sua resurrezione volle subito dare spezzando il nastro che le legava i polsi per scagliare contro la gente che la intronava il crocifisso trovatosi in grembo.⁵⁶

54 Luigi Pirandello, *Ritorno*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, pp. 384-390 (cit. p. 390). La prima edizione è del 1923.

55 Luigi Pirandello, *Il vitalizio* (1901), in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II, pp. 841-880.

56 Luigi Pirandello, *La paura del sonno* (1900), in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1990, vol. III, pp. 53-69 (cit. p. 62).

Allo stesso modo, in maniera ambigua, l'ombra del diavolo si staglia e si insinua nell'onirica vicenda che coinvolge due giovani missionari. Prima di partire per la Cina, infatti, avviene un fatto a dir poco inquietante: un orso si presenta in chiesa e chiede di loro al sagrestano. In un'atmosfera da sogno, i due chierici vengono sottoposti ad una prova di coraggio approntata da Dio (o forse no), proprio tramite due orsi:

Piuttosto che a Dio per la paura che s'erano presa avrebbero pensato al diavolo che all'uno e all'altro aveva voluto farla mandando quei due orsi. Capirono che invece era stato proprio Dio e non il diavolo allorché videro i due orsi voltarsi alla loro risata, fieramente irritati [...] Quanto alla seconda risata così sguajata era naturale che i due giovani credessero di rivolgerla al diavolo che aveva voluto far loro paura, e non a Lui che aveva voluto mettere il loro coraggio alla prova. E questo, perché nessuno meglio di Dio può sapere per continua esperienza che tante azioni, che agli uomini per il loro corto vedere pajono cattive, le fa proprio Lui, per i suoi alti fini segreti, e gli uomini invece credono sciocamente che sia il diavolo.⁵⁷

Un discorso a parte merita invece un testo spurio, riconducibile però a Pirandello, ma materialmente redatto, nelle due versioni pubblicate postume, da Guido Salvini e dal figlio di Luigi, Stefano. Si tratta della rielaborazione cinematografica della novella pirandelliana *Il pipistrello*.⁵⁸

Nel primo caso, il testo viene dettato personalmente da Luigi Pirandello a Guido Salvini nel 1925, mentre lo scrittore si trova a Parigi.⁵⁹ Il protagonista è un diavolo che coltiva la bieca intenzione di sabotare la messa in scena dell'opera teatrale di un esordiente drammaturgo, impelagato in una complicata vicenda sentimentale, contando sull'incontenibile terrore che la presenza in scena di un pipistrello suscita nella prima

57 Luigi Pirandello, *La prova* (1935), in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1990, vol. III, pp. 727-732 (cit. pp. 731-32).

58 Luigi Pirandello, *Il pipistrello*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, pp. 223-233.

59 Le quattro cartelle, il cui dattiloscritto si trova nell'archivio degli eredi di Stefano Pirandello, è stato pubblicato a cura di Tullio Kezich sulla rivista "Ariel", Anno I, n. 3, Settembre-Dicembre 1986, pp. 160-165.

attrice. L'azione malvagia, come si vede, è condotta in maniera assolutamente gratuita. Unicamente per il piacere di fare del male. E questo è tipicamente diabolico. Ciò che però deraglia dalla consuetudine è la fisionomia del diavolo, che ancora una volta non ha nulla di inquietante. Si tratta, infatti, di un "diavolo ammansito dai secoli di civiltà, annoiato da questa vita meccanica e stereotipata dove è così difficile creare situazioni terribili e fosche".⁶⁰ Il problema è che il dilagare dello scetticismo, o meglio del nichilismo, tra gli uomini moderni ha dissolto le condizioni su cui si fondava la credenza nel diavolo. Nella modernità non c'è spazio, dunque, né per la tragedia, né per il terrore superstizioso. Il che inquadra questo "diavolo poco diavolo" nell'orizzonte ideologico di Pirandello. E in questa sede questo è ciò che importa rilevare. Anche perché l'opera in questione non presenta particolari qualità letterarie, né giova indugiare sugli aspetti stilistici, date le circostanze in cui è nato. A contare, invece, è la riproposizione della topica diabolica in versione parodistica, ancora più nettamente delineata nella successiva sceneggiatura composta a quattro mani con il figlio Stefano, sul medesimo soggetto, decisamente più corposa (58 cartelle) e dettagliata.⁶¹ Dato che l'ultima parte è quasi certamente di Luigi Pirandello, e posto che la connessione con la versione novellistica è più precisa, ci si trova di fronte ad una sceneggiatura che merita una maggiore attenzione. In particolare, la figura grottesca del diavolo, protagonista dell'opera, è delineata con un'indubbia cura dei dettagli. Questo il sarcastico ritratto:

Ecco il vecchio diavolo addetto agli spettacoli: tipo di *vieux marcheur*, ironista, disilluso, acciaccato e stanco, in fondo, ma con un'apparenza arzilla che è frutto di molti sforzi di volontà. A ogni modo i suoi piccoli occhi sono ancora, benché gonfi e ammaccati, sufficientemente vivaci e maligni, la

⁶⁰ *Trama di un film originale dettato da Luigi Pirandello a Guido Salvini nel luglio del 1925 a Parigi*, p. 160.

⁶¹ Redatta, in quattro parti, nel 1928. Ora in «Ariel», pp. 166-188.

bocca larga e grossa è assai imprudente nei sorrisi, le orecchie aguzze come di regola: è un vero diavolo in attività di servizio.⁶²

In realtà, questo diavolo addetto agli spettacoli ha tratti picareschi: si ubriaca facilmente; tenta inutilmente di mandare a monte lo spettacolo del giovane drammaturgo Fabio, patisce un'umiliazione dietro l'altra e, alla fine, scornato e deluso, deve pure assistere al trionfo della scialba commedia sentimentale, il cui successo è assicurato proprio dal realismo della scena in cui egli aizza, non visto, il pipistrello perché irrompa sulla scena. Unica consolazione: il matrimonio finale tra lo spiantato Fabio e la figlia milionaria del ricco Goedeke, foriero di sicuri tormenti per "l'imbecille" aspirante commediografo. Come si vede, la vicenda ha una connotazione decisamente comica, a tratti ammiccante proprio alle coeve "comiche", imperniata com'è sulla ridicola rappresentazione non solo del diavolo, ma anche della sfatta borghesia che orbita intorno al mondo fatuo dello spettacolo. Senza risparmiare le ennesime stoccate contro attori vanesi e impresari incompetenti, calcando le note burlesche mediante il ricorso ad una gestualità esasperata, o a effetti da "comica" pura (ad esempio, la violenta espulsione dalla bocca del diavolo dello *champagne* bevuto a litri). A creare una satira che, pensava Pirandello, con il mezzo cinematografico avrebbe assicurato un sicuro successo. Ma la storia seguirà un corso diverso e, ancora una volta, la parodia diabolica non porterà fortuna.

62 «Ariel», p. 166.

Bibliografia

AA. VV., *Pirandello saggista*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982.

AA.VV., *Magia di un romanzo: Il fu Mattia Pascal prima e dopo. Atti del Convegno Internazionale di Princeton (2004)*, a cura di Pietro Frassica, Interlinea, Novara 2005.

AA. VV., *Pirandello poeta, Atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento*, a cura di Paola Daniela Giovannelli, Educatt, Milano 2017.

AA. VV., *Taccuino di Bonn*, a cura di Fausto De Michele, Cristina Angela Iacono, Antonino Perniciaro, Parco Archeologico e paesaggistico della Valle dei templi di Agrigento, Agrigento 2022.

Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

Bompiani, Valentino, Savinio, Alberto *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di Francesca Gianfrocca, Bompiani, Milano 2019, p. 165.

Collecchio, Maria, *Luigi Pirandello a Palermo. La formazione e gli esordi*, Bulzoni, Roma 2024.

Corsinovi, Graziella, *La persistenza e la metamorfosi: Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1997.

Giudice, Gaspare *Pirandello*, Utet, Torino 1963.

Milner, Max *Satana e il Romanticismo*, Boringhieri, Torino, 2000.

Orvieto, Paolo, *Il mito di Faust. L'Uomo, Dio, Il Diavolo*, Salerno, Roma 2006.

Pirandello, Luigi *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1973.

Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I.

Trama di un film originale dettato da Luigi Pirandello a Giudo Salvini nel luglio del 1925 a Parigi, «Ariel», Anno I, n. 3, Settembre-Dicembre 1986, pp. 160-165.

Soggetto cinematografico, «Ariel», Anno I, n. 3, Settembre-Dicembre 1986, pp. 166-188.

Pirandello, Luigi *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1987, vol. II.

Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1990, vol. III.

Pirandello, Luigi, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma: 1886-1889*, Introduzione e note di Elio Providenti, Bulzoni, Roma 1993.

Pirandello, Luigi, *Lettere della formazione: 1891-1898, con appendice di lettere sparse: 1899-1919*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma 1994.

Pirandello, Luigi, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, Milano 1995.

Pirandello, Luigi, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1996.

Pirandello, Luigi, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano 2006.

Pirandello, Luigi *Epistolario I. (1886-1890)*, a cura di Carla Pisani, Mondadori, Milano 2023.

Providenti, Elio *Il giovane Pirandello e il poemetto «Belfagor»*, in «L'osservatore politico letterario», XXIV (1978), 1, pp. 65 sgg.

Providenti, Elio, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania 1989.