

UCLA

Carte Italiane

Title

"Agli orli della vita:" *I Giganti della montagna*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6vk6s48v>

Journal

Carte Italiane, 2(5)

ISSN

0737-9412

Author

De Chiara, Marilena

Publication Date

2009

DOI

10.5070/C925011376

Peer reviewed

“Agli orli della vita:” *I Giganti della montagna*

Marilena De Chiara

Universidad Pompeu Fabra, Barcellona

Luigi Pirandello (1867-1936) affida alle pagine del suo ultimo dramma, *I Giganti della montagna*, l'estrema riflessione sul rapporto tra l'esperienza artistica e la vita, attraverso il mito, inteso come possibilità di ricreazione e rinnovamento. Il rapporto tra persona e personaggio costituirà il punto di partenza per l'analisi dello spazio drammatico, luogo emblematico del dialogo tra l'arte e la vita, incarnato nella personalità dei protagonisti: il mago Crotone e la contessa Ilse. Il riconoscimento finale della capacità salvifica e creativa dell'arte rivelerà il confine friabile che separa—ed unisce al contempo—la vita e il palcoscenico.

Il teatro è infatti metamorfosi continua: sul palcoscenico non solo il personaggio diluisce la propria maschera, ma anche l'attore che lo rappresenta, l'autore che l'ha consegnato al mondo dell'arte e lo spettatore che partecipa all'azione. Attraversando lo spettro delle infinite modulazioni della parola e del silenzio, il personaggio pirandelliano sperimenta l'intima relazione tra arte e vita. Il nucleo del discorso che sostiene lo sviluppo della poetica teatrale pirandelliana è la concezione dell'arte come vita, come esperienza vissuta e da vivere, proiettata nell'espressione artistica, che implica la piena partecipazione di pensieri ed emozioni.¹ Intendere l'arte come (ri)creazione di vita conduce ad una peculiare visione del teatro, (ri)proposta, ogni volta nuova e differente, di tutti i movimenti liberi e spontanei della vita, attraverso la visione originale e originaria dell'artista.

Punto di partenza è il riconoscimento della fondamentale drammaticità della vita, come Pirandello fortemente sostiene già ne *La menzogna del sentimento dell'arte* (1890), il primo testo saggistico trasversalmente relazionato con l'esperienza teatrale:

noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per sé stessa drammatica, però non possiamo avere la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati.²

L'azione drammatica è dunque un atto di vita, un movimento dell'impulso vitale che trasfigura i dati della realtà, per sublimarli attraverso ed oltre la creazione artistica. La rappresentazione scenica, nella comunione di personaggio, attore e spettatore evoca la vita, invocandola al contempo.

In tal senso il teatro pirandelliano è luogo delle maschere nude, spazio privilegiato per comprendere le ragioni della maschera e sperimentare la nudità della vita, per svelare le catene dell'oppressione e velare la possibile liberazione. Pirandello assegna il primato alla verità che viene dalla vita, con tutte le sue contraddizioni e forme misteriose, rinvenendo nell'arte la possibilità di rappresentare la luce e l'ombra, il volto e la maschera.

Il termine "personaggio" contiene già implicita una forte ambiguità, che ben corrisponde all'intento di significare il simulacro dell'uomo che interpreta se stesso, perennemente in cerca di un autore. Ma si riferisce anche alla condizione di qualsiasi attore reale, sul palcoscenico come nella vita, che proprio in virtù di tale condizione trova il coraggio di rappresentare e rappresentarsi. Il personaggio denudato, spaesato, svuotato cercherà sempre una nuova maschera che nasconda il dolore e protegga la persona che vi palpita ferita. Non è un caso che il termine latino corrispondente sia *persona*, un vocabolo ambiguo, riferito sia alla maschera teatrale, che all'attore ed alla personalità.³ E la maschera può essere al contempo diafana ed opaca: al suo grado zero nasconde fisicamente il volto, sottraendo l'identità personale; a livello della sostituzione conferisce un'identità differente ed infine lo stesso volto può assumere il valore segnico di maschera. In questo senso il paradosso della maschera coincide con il paradosso dell'attore, ogni volta personaggio mascherato sul palcoscenico teatrale.

Tra la persona sociale e teatrale, come individuo e ruolo rappresentato o rappresentabile, e la persona informe, come assenza di mascheramento e denudamento, si stabilisce un intenso conflitto. L'anelo del teatro pirandelliano risiede proprio nell'intento di recuperare la persona originaria e incorrotta, attraverso l'esperienza del personaggio che, da mascherato, si scopre improvvisamente disorientato e trova in teatro la possibilità di libertà.

Il personaggio pirandelliano grida la sua volontà di essere e fare teatro, di realizzarsi oltre il tempo e lo spazio, al di fuori delle strutture della vita sociale. La vita sociale costituisce la sua condanna esistenziale: il teatro si trasforma dunque in luogo ed ambiente di protesta e polemica. Sul palcoscenico la maschera rivela la sua arbitrarietà, si

fa tragico testimone dell'aspirazione a conseguire unità e coerenza di visione, comprensione e azione. Il cielo di carta effettivamente si lacera e la ferita prodotta è il ponte tra l'arte e la vita, tra l'uomo e il personaggio.⁴ Esiliato alla ricerca perenne delle sue origini, della sua patria, un condannato spogliato persino della sua identità: il drammaturgo e l'evento teatrale gli restituiscono la specificità della sua persona. Allo stesso tempo, entrando nel mondo dell'arte accede alla vita, all'universo delle maschere. Denudarsi resta come l'unica possibilità di liberarsi, permanendo come creatura artistica. Se l'arte è atto di vita, le maschere nude non rappresenteranno solo personaggi bensì uomini. Si spiega così l'inestricabile ossimoro della *maschera nuda*, bloccato nella trappola di una contraddizione indissolubile. Precisamente in questa contraddizione risiede la sua dignità.

Il personaggio, determinato nello sguardo e intrappolato nel nome, scopre il vuoto amaro di ogni parola, l'impotenza di fronte alla volontà di comunicare, spiegare, comprendere, la dolorosa tensione tra la sua parola soggettiva e la parola oggettiva che la società ripete costantemente a se stessa. Addolorato e tradito, si rifugia in alcune occasioni nella follia cosciente, uscendo dalla società e dalla relazione, condannato ad una solitudine senza rimedio. Mentre, nella società, ognuno permane saldo nel suo ruolo, in un gioco ipocrita e funzionale a rapporti che si rivelano per quello che sono: maschere. E quando "non si trovano più le parole," è necessario e possibile che (ri)nascano, fuori del gioco delle parti, nella vita dell'arte.⁵ In teatro.

L'arte offre la possibilità fluida di vivere oltre le maschere, perché giustamente nelle maschere, che acquistano trasparenza quando si indossano e quando si frantumano, in un cammino aperto, che dall'arte transita alla vita, affinché ogni creatura (umana e artistica) possa rinnovarlo, rifiutarlo o crearlo. Anche e soprattutto attraverso il mito. Tra un'isola in mare, la solitudine della campagna e l'atmosfera di sogno di una villa incantata, il mito costituisce l'epilogo della produzione pirandelliana. La trilogia rappresenta, nella sua tripartizione, il termine finale di un percorso che congiunge in modo circolare tutto il corpus dell'opera: il messaggio e i personaggi di *La Nuova Colonia* (1928), *Lazzaro* (1928) e *I giganti della montagna* ripropongono le domande che animavano i discorsi del Padre e di Hinkfuss, dell'Ignota e di Donata, di Enrico IV e dell'uomo dal fiore in bocca. Pirandello concepisce il mito come possibilità di recupero di quei valori sacri che appartengono alla vita in quanto tale, all'esperienza dell'essere umano ed al suo rapporto

con le parole e gli atti. Contundente, in tal senso, risulta la definizione proposta da Giorgio Bullegas:

il *mito* è come l'approdo di una lunga, tempestosa navigazione esistenziale, come un *ubi consistam* a lungo sperato contro ogni speranza, ma anche come un cifrario che custodisca e adombri, e allo stesso tempo sveli, offrendone una chiave di lettura, gli estremi quesiti e i dubbi finali dell'uomo. Gli innumerevoli punti interrogativi, di cui è disseminata l'intera sua precedente produzione, nei *miti* tentano caparbiamente di diventare punti fermi.⁶

Pensare il mito pirandelliano come codice per la comprensione e le risposte che i drammi precedenti hanno sollevato, consente di situare la trilogia come punto connettivo nel circolo ideale che la maschera disegna incessantemente. La società, la religione e l'arte si qualificano come esperienze fondamentali per l'essere umano, nel suo passaggio per la vita, costantemente alla ricerca di autenticità.

All'arte Pirandello dedica l'ultimo mito, al fondamento originario della creazione poetica e della sua comunicazione tra gli uomini. Eppure *I giganti della montagna* è un dramma incompleto: il primo atto si pubblicò con il titolo "I fantasmi" nel dicembre del 1931 sulla rivista *Nuova Antologia*, il secondo nel novembre 1934 sulle pagine della rivista *Quadrante*, mentre del terzo atto solo sono disponibili le indicazioni che il figlio Stefano ricevette da Pirandello moribondo. Merita la pena proporre le riflessioni del regista Mario Missiroli che, nel 1980, mise in scena il dramma:

Siamo alle colonne d'Ercole di una civiltà teatrale. E qui è successa una cosa straordinaria: Pirandello è morto. Una delle cose più belle de *I Giganti della montagna* è la vera morte di Pirandello. È morto lui stesso (questo è molto meta-teatrale): la sua morte *costituisce* il finale dell'opera. È morto il motore dell'ipotesi, il testimone, manca l'ultimo atto, manca l'ultimo artificio, per fortuna, manca una *conclusione ragionevole*: la più bella, la più commovente, la più grande cosa è la morte di Pirandello, è la non scrittura dell'ultimo atto.⁷

L'eredità di Pirandello è l'infinita apertura di quest'ultimo atto, il ventaglio di interpretazioni che il dramma offre e supporta. E non a caso

affronta il tema dell'arte in quanto mito, valore intrinseco alla vita, possibilità di (ri)creazione della vita nell'arte, con l'arte, attraverso l'arte, oltre l'arte. E le maschere.

La compagnia di attori, guidata dalla contessa Ilse, ha deciso di rappresentare la *Favola del figlio cambiato*, ottenendo scarsi consensi da parte dei teatri pubblici. Il mago Crotone, direttore e animatore della Villa della Scalogna, propone ad Ilse di presentare l'opera ai Giganti della montagna, che non mostrano interesse alcuno, offrendo il popolo come pubblico. Il dramma termina con il tragico assassinio di Ilse.

La struttura drammatica assume le caratteristiche di un orizzonte infinito, in cui continuamente si sfiorano l'arte e la vita, fino a coincidere nel sacrificio finale della contessa. La presentazione iniziale della villa porta alla luce la linea immaginaria che attraversa dal principio tutta la produzione drammatica di Pirandello: la relazione della vita con l'arte.

Ilse è la vita che vive dell'arte. Crotone l'arte che vive della vita. L'incontro tra i due è il teatro, orizzonte senza limiti. La villa costituisce il luogo dell'incontro, lo scenario in cui situarsi per sperimentare la frontiera e scoprire che non ha fine:

Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile; vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.⁸

La villa è lo spazio drammatico, non semplicemente lo rappresenta o lo determina: è questo spazio. Non si tratta di un luogo fisico, ma di una disposizione spirituale e mentale all'ascolto, alle possibilità di vivere i sogni e sperimentare l'amore per la vita, a causa della vita. Persino il simbolismo fonetico funziona al contrario: se è vero che La Scalogna indica un ruolo di mala sorte, la condizione di esiliati dei suoi abitanti, è pur vero che si tratta di un ossimoro, il cui secondo termine non è esplicitato, ma spiegato.⁹ È la visione di Crotone che spiega la positività della condizione nella Scalogna:

Non bisogna più ragionare. Qui si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebollizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno

parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? Mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.¹⁰

Appartata la ragione comune, la mente è capace di concepire immagini, suoni e colori, l'anima si sorprende ogni volta che si scopre, lo sguardo vela e rivela. La Scalogna è una fabbrica di sogni, un sistema senza limiti di combinazioni di segni, significati e forme: è il luogo della poesia, della *poiesis*, della possibilità di creazione ed esperienza artistica.¹¹ Per questo spazio scenico e spazio drammatico coincidono perfettamente, così come la scena e la vita coincidono in Ilse.

Con la sua compagnia di attori, incarna la necessità di un rapporto intenso tra il testo e la sua rappresentazione scenica, mediata dal corpo e dalla personalità dell'attore, che momentaneamente rinuncia alla propria identità. Ilse recupera e supera l'esperienza di Donata, protagonista di *Trovarsi* (1932), il cui dramma consisteva nel contrasto tra i personaggi che rappresentava come attrice e la sua identità di donna. La decisione finale di vivere nei personaggi che rappresenta le aveva consentito di incontrarsi liberamente nella vita artistica, rinunciando alle maschere della vita sociale. In tal modo, lo spazio scenico già non era lo spazio della finzione, ma il luogo della vita.

Donata (ri)scopriva ciò che tanti personaggi pirandelliani prima di lei avevano già compreso e sperimentato: che l'io non ha sostanza e ragioni senza le maschere, ma invece di costruirsi un ruolo e plasmarlo in base alle situazioni ed alle esigenze della vita sociale, come Enrico IV, chiedeva di essere "presa" in un ruolo, di viverlo, per poter continuare a vivere. Lo spazio drammatico si determinava proprio nella continua oscillazione tra il palcoscenico e la vita, che alla fine confluivano nella

decisione titanica di Donata: vivere nello spazio della finzione reale, cosciente di assumere un'identità ogni volta differente, in un ciclo incessante di nascite e morti. Ma nella villa incantata la morte interiore non ha possibilità di esistenza: vita e arte si nutrono l'una dell'altra, grazie al simbolico ponticello che permette l'accesso alla Scalogna, sotto un cielo che ormai non è più di carta.

Ricorrendo alla didascalia dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1923), che giustifica l'utilizzo di maschere speciali per ciascuno dei personaggi,¹² il *sentimento fondamentale* della contessa è la sua vocazione per l'arte, per il teatro, "nel sangue, di nascita,"¹³ così disperatamente legata alla necessità di rappresentare il dramma in nome di un amore perduto, perchè non vissuto. La sua parola aspira ad essere principio regolatore, confluenza di finzione e coscienza della rappresentazione, soprattutto è fanatismo della comunicazione.¹⁴ Si tratta di un desiderio destinato a non realizzarsi, per l'essenza stessa della parola oggettiva che Crotone, al contrario, esprime nel suo aspetto soggettivo. Per questo la parola di entrambi è poetica, possiede la capacità di creare: è questo il *sentimento fondamentale* del mago incantatore. Ancora una volta il simbolismo del nome proprio attiva una direzione di lettura opposta a quella immediatamente evidente: se Crotone deriva da un apodo che indicherebbe un uomo grasso,¹⁵ può anche implicare la pienezza dell'esperienza umana nella libertà artistica:

Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chissà da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Crotone...¹⁶

Crotone condensa l'esperienza dei personaggi pirandelliani: di fronte al peso della maschera, oltre le finzioni, incontra rifugio sicuro nell'arte,

fuori dalla società. Nella sua condizione di esiliato, di dimissionario di fronte a quei valori imposti dalle norme sociali, sperimenta la libertà creativa, che è libertà di vita. La contessa muore nel tentativo di comunicare l'arte nella società, ma il suo sacrificio è la sua salvezza. Le visioni, in apparenza contrastanti, dei due personaggi principali si saldano nella comprensione dell'esperienza artistica come salvezza, luogo non solo della creazione ma soprattutto della comunicazione, oltre le maschere della vita sociale. Se la parola non può ancora essere comunicata, si può farsi comunicatrice, quando il miracolo della comunicazione consiste nella fantasia del poeta che consegna la vita ai suoi personaggi. In una lettera a Marta Abba del 30 maggio 1930 Pirandello così scriveva: "I Giganti sono il trionfo della Fantasia! Il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno."¹⁷

I Giganti della montagna riconosce il valore dell'arte come *modus vivendi*, come possibilità di rinnovamento e salvezza, tra gli uomini e per gli uomini.¹⁸ Pirandello lascia interrotta la rotta del suo teatro, con un messaggio di speranza che recupera e supera i temi e le forme che la sua esperienza artistica aveva espresso: in Ilse e Crotone risuonano le parole del Padre, la metateatralità dei sei personaggi, la follia cosciente di Enrico IV, la ricerca di identità de L'Ignota, le tre corde di Ciampa, la decisione di Donata, la maternità de La Spera, la fede di Lucio. Tutto nell'atmosfera incantata della villa de La Scalogna, teatralità della vita e vitalità del teatro, mondo del teatro e teatro del mondo: "agli orli della vita."

Note

1. Corsinovi, Graziella. "L'azione parlata tra novità e tradizione: 'Erlebnis' e 'Einfühlung' per un teatro diverso." *Pirandello saggista*. Ed. Paola Daniela Giovanelli. Palermo: Palombo, 1982. 237-254.

2. Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie, scritti varii*. Milano: Mondadori, 1993. 870.

3. Glare, Peter. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1982. L'*Oxford Latin Dictionary* evidenzia perfettamente la varietà di significati: "1. A mask, as worn by actor [...] 2. A character in a play, dramatic role [...] 3. The part played by a person in life, a position, role, character." 1356.

4. Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal. Tutti i romanzi*. Roma: Newton & Compton, 2001. 256. "Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica

e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. [...] ‘Beate le marionette’ sospirai, ‘su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.’”

5. Pirandello, Luigi. *Questa sera si recita a soggetto. Maschere Nude*. Roma: Newton & Compton, 2003. 141.

6. Bullegas, Giorgio. *Pirandello e “Lazzaro:” il mito sulla scena*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1994. 13.

7. Missiroli, Mario. “Caratteri generali dello spettacolo.” *Missiroli: I Giganti della montagna di Luigi Pirandello*. Ed. Roberto Alonge. Torino: Multimagini, 1980. 78.

8. Pirandello, Luigi. *I Giganti della montagna. Maschere Nude*. 1251.

9. Sichera, Antonio. *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*. Firenze: Leo Olschki, 2005. 277. “L’arguzia etimologica pirandelliana lavora sull’onomastica portandone il senso ben al di là della semplice ‘sfortuna,’ pur già perfettamente in linea con la condizione degli strani abitanti del luogo incantato. Infatti, per un verso ‘Scalogna’ si connette etimologicamente al latino *calumnia* (con -s intensiva), che significa non solo ‘accusa ingiusta,’ ma anche ‘intrigo, macchinazione,’ in greco *skélisma*, deverbativo di *skélizo*, ovvero ‘soppiantare, spodestare;’ per l’altro, la patologia di cui soffre il signore della villa, Crotone, è la gotta, ovvero la tumefazione delle estremità inferiori, il cui nome in greco *skélos*, ha la stessa radice di *skélizo* (che alla lettera vuol dire infatti ‘sgambettare’): ‘la Scalogna’ è dunque una dimora di uomini caduti, spodestati; una *dépossession* di cui il mago che guida la compagnia della villa è l’emblema, in virtù di una malattia delle gambe e dei piedi che ha in sé metaforicamente il *vulnus* dello spodestamento.”

10. *I Giganti della montagna* 1253.

11. Bisicchia, Andrea. *Pirandello in scena: il linguaggio della rappresentazione*. Novara: UTET, 2007. 184. “Non c’è dubbio che la storia scenica de *I giganti della montagna* abbia finito col dimostrare come il vero capolavoro di Pirandello sia questo, non solo per la qualità della scrittura, ma soprattutto per la forza metaforica in essa contenuta, per il messaggio, sempre attuale, che essa propone alla poesia dello spazio, quello della Scalogna. Si tratta di una vera e propria fabbrica dei sogni, che offre un sistema di segni illimitato che, a sua volta, prospetta l’uso di una molteplicità di forme, tanto che il tessuto verbale ne risulta influenzato, se non liberato dalla forma originaria, mentre il flusso di parole si trasforma in

uno scorrere del tempo che ne dilata sempre più i confini fino a renderlo sconfinato, tanto da influenzare la funzione stessa dello spazio scenico, per liberarlo dall'artificiosità, dalle convenzioni e proiettarlo in una forma di purezza che è quella della poesia.”

12. Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Maschere Nude*. 37. “Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale.”

13. *I Giganti della montagna* 1243.

14. Corradi, Donato. *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliano*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. 211. “La parola di Ilse è la parola poetica, il logos come principio regolatore del caos pulsionale e istintuale, punto di convergenza e di equilibrio tra pulsioni di vita e di morte. [...] Ma proprio perchè simbolo e veicolo del potere dell'altro e sull'altro questa parola è il luogo di un'ambiguità fondamentale. In quanto parola dell'autore essa regge e determina la rappresentazione come finzione, ma al tempo stesso coincide con l'essenza drammatica di Ilse e degli attori e la parola come verità attraverso la finzione stessa.”

15. Milioto, Stefano. “I Giganti della montagna, la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Crotone e una postilla al titolo.” *Rivista di Studi Pirandelliani* X.8-9 (1992): 43. “Crotone può essere ricondotto alla parola dialettale *cutrune* dal greco *koutra* che vuol dire vaso di coccio, recipiente di terracotta, altrimenti detto *bbummulu*=bombolo. [...] Pirandello si avvale della sua competenza dialettologica e della conoscenza del costume della sua terra, riesumando una *'ngiuria*, un soprannome, *bbummulu*-bombolo che, dato a persone, ne designa la complessione tozza e grassoccia. In linea col suo estetismo delle aberrazioni, non può che denominare il suo personaggio con una *'ngiuria*, cioè altro da un nome, o un nome buffo, o la maschera di un nome.”

16. *I Giganti della montagna* 1255.

17. Pirandello, Luigi. *Lettere a Marta Abba*. Milano: Mondadori, 1995. 16.

18. Mariani, Umberto. *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*. Fiesole: Cadmo, 2001. 119. “*I Giganti della montagna* affronta il problema dell'arte non solo dal punto di vista della sua efficacia e perennità come mezzo di comunicazione, ma come modo di vita, come vocazione, e forse anche come mezzo di rinnovamento e di salvezza.”