



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# ***Eroi e figuranti nella narrativa di Luigi Pirandello.***

Relatore  
Prof. Franco Tomasi

Laureando  
Romica Novacova  
n° matr.1237979 / LM-14

Anno Accademico 2022 / 2023

# INDICE

|                    |   |
|--------------------|---|
| INTRODUZIONE ..... | 5 |
|--------------------|---|

## Parte Prima: Romanzo Pirandelliano

### Capitolo 1

|  |   |
|--|---|
| 1 L'ORIGINALITA' E L' INTERPRETAZIONE DEL ROMANZO NOVECENTESCO ..... | 6 |
|--|---|

|   |   |
|---|---|
| 1.1 Le forme del romanzo novecentesco ..... | 8 |
|---|---|

|  |   |
|--|---|
| 1.1.1 <i>La narrazione duale</i> ..... | 9 |
|--|---|

|   |    |
|---|----|
| 1.1.2 <i>La narrazione dell'ombra</i> ..... | 10 |
|---|----|

|   |    |
|---|----|
| 1.1.3 <i>La narrazione policentrica</i> ..... | 12 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| 1.2 Le caratteristiche e la tecnica del romanzo novecentesco ..... | 14 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 1.3 La trama e le configurazioni dello spazio nel romanzo del Novecentesco ..... | 18 |
|--|----|

### Capitolo 2

|   |    |
|---|----|
| 2 LUIGI PIRANDELLO- un formidabile palcoscenico narrativo ..... | 24 |
|---|----|

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 2.1 Cenni biografici ..... | 29 |
|----------------------------|----|

|   |    |
|---|----|
| 2.2 Analisi dei romanzi pirandelliani ..... | 32 |
|---|----|

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 2.3 Il fu Mattia Pascal ..... | 36 |
|-------------------------------|----|

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 2.4 Uno, nessuno e centomila ..... | 44 |
|------------------------------------|----|

|   |    |
|---|----|
| 2.4.1 <i>La maschera e il personaggio</i> ..... | 46 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.4.2 <i>Lo specchio e l'identità del protagonista</i> ..... | 49 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| 2.5 Quaderni di Serafino Gubbio operatore ..... | 50 |
|---|----|

## Capitolo 3

|   |           |
|---|-----------|
| <b>3 PANORAMA DELLE FIGURE FEMMINILI REALI NELLA VITA DI PIRANDELLO</b> .....       | <b>57</b> |
| <b>3.1 Il personaggio Pirandelliano</b> .....                                       | <b>62</b> |
| 3.1.1 <i>Che cos'è un personaggio, etimologia e la lingua del personaggio</i> ..... | <b>63</b> |
| 3.1.2 <i>Il personaggio K</i> .....   | <b>69</b> |
| 3.1.3 <i>Senza nomi non c'è salvezza</i> .....                                      | <b>71</b> |
| 3.1.4 <i>Destini in decomposizione</i> .....  | <b>72</b> |
| 3.1.5 <i>Il personaggio relativo</i> .....  | <b>74</b> |
| <b>3.2 Pirandello e l'identità Europea</b> .....                                    | <b>75</b> |
| 3.2.1 <i>Lo spirito europeo nella drammaturgia romana</i> .....                     | <b>79</b> |
| 3.2.2 <i>Le figure dell'identità</i> .....  | <b>81</b> |
| 3.2.3 <i>Identità, etica, romanzo</i> .....   | <b>83</b> |
| <b>3.3 Il tema del doppio</b> .....   | <b>85</b> |

## Parte seconda: Novellistica Pirandelliana

## Capitolo 4

|  |           |
|--|-----------|
| <b>4 PRESENTAZIONE DELLE NOVELLE DI LUIGI PIRANDELLO</b> ..... | <b>88</b> |
| <b>4.1 Difetti delle novelle</b> .....                         | <b>92</b> |
| 4.1.1 <i>La fortuna critica delle novelle</i> .....            | <b>94</b> |
| 4.1.2 <i>I personaggi della novellistica</i> .....             | <b>95</b> |
| <b>4.2 Novelle per un anno</b> .....                           | <b>97</b> |
| 4.2.1 <i>Struttura e forma delle novelle per un anno</i> ..... | <b>99</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 4.2.2 <i>Le caratteristiche e i temi principali delle novelle per un anno</i> .....            | 100        |
| 4.2.3 <i>La figura della donna nelle novelle di Pirandello</i> .....                           | 102        |
| 4.2.4 <i>La lingua nelle novelle di Luigi Pirandello</i> .....                                 | 105        |
| <b>4.3 L'interpretazione simbolica delle novelle di Luigi Pirandello</b> .....                 | <b>108</b> |
| 4.3.1 <i>Il simbolo, definizione della terminologia</i> .....                                  | 108        |
| 4.3.2 <i>Il valore simbolico di alcuni termini specifici nelle novelle di Pirandello</i> ..... | 110        |
| <br><b>Capitolo 5</b>  |            |
| <b>5 CARRATERISTICHE PIRANDELLO E SVEVO</b> .....  | <b>116</b> |
| <b>5.1 Italo Svevo, cenni biografici</b> .....   | <b>118</b> |
| 5.1.1 <i>L'ideologia e la poetica di Svevo</i> .....   | 122        |
| 5.1.2 <i>Problemi di metodo</i> .....  | 124        |
| 5.1.3 <i>La culturologia di Svevo</i> .....  | 126        |
| 5.1.4 <i>La psicanalisi</i> .....  | 128        |
| <b>5.2 L'umorismo e il comico pirandelliano e sveviano</b> .....                               | <b>131</b> |
| 5.2.1 <i>La finzione umoristica Pirandello</i> .....   | 136        |
| 5.2.2 <i>Dentro il silenzio di Svevo</i> .....   | 138        |
| 5.2.3 <i>Le ragioni di un omologia</i> .....   | 141        |
| <b>CONCLUSIONI</b> .....   | <b>145</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....  | <b>148</b> |

## INTRODUZIONE

In questa tesi di laurea ho riflettuto su un viaggio immaginario di tutto l'universo narrativo di Luigi Pirandello che poi dopo vengono presentati in una breve riflessione costante gli elementi comuni e le principali differenze tra Luigi Pirandello e Italo Svevo. Prima di tutto sono andata alle radici del romanzo novecentesco, mi è sembrato necessario di alimentare la propria conoscenza sulla storia del romanzo e di conoscere in modo significativo il filone storico, l'originalità e l'interpretazione del romanzo.

La tesi è strutturata in cinque capitoli che sono stati divisi in due parti. La prima parte ha tre capitoli e la seconda parte ne ha due capitoli. Nella prima parte mi sono proposta di parlare del romanzo novecentesco in generale e il romanzo pirandelliano usando come metodo il modello del libro "Eroi e figuranti" di Enrico Testa. Ho cominciato ad analizzare i romanzi più importanti di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno e centomila* e *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* e delle figure femminili reali più importanti della vita di Pirandello. Ho preferito analizzare questi tre romanzi perché nei momenti della loro lettura ho trovato un forte rapporto quasi fondamentale tra il personaggio e la persona, questa persona rispecchia in modo unico l'autore. L'autore che tra l'altro è Pirandello, l'unico direi in tutta la letteratura italiana. Invece nella seconda parte della tesi mi sono impegnata sul fatto della novellistica pirandelliana e tutta la riflessione umoristica sia di Luigi Pirandello che di Italo Svevo. Pirandello come Svevo sono due scrittori isolati, anche dal punto di vista professionale i due erano diversi e lontani soprattutto le loro idee che sono state divise sia dalla collocazione geografica sia storica e linguistica. Per questo motivo ho tenuto a dividere i loro cenni biografici per Pirandello in prima parte della tesi e per Svevo nella seconda parte. Il Corpus delle Novelle essendo molto ampio, raccoglie una serie copiosa di personaggi caratteristiche diverse che rende complicato l'approccio del lettore all'opera nel suo insieme. Analizzando gli spazi attraversati dai personaggi delle *Novelle per un anno* ho preso come obiettivo idea di poter capire che relazione si instauri tra l'uomo e lo spazio. Questi personaggi in linea con la tendenza novecentesca sono caratterizzati dalla frammentazione e dalla ricerca del loro essere, di una forma e spesso anche dei sentimenti e gli scombussolamenti dell'animo che trovano corrispondenza nello spazio occupato dal personaggio.

Il tema principale ha una grande visione del mondo pirandelliano, tutta la concezione vitalistica della realtà che è in continuo movimento con i personaggi, le figure della vita reale e narrativa. Gli eroi dei romanzi e delle novelle rispecchiano l'umorismo e il comico con lo stesso rapporto tra vita e forma. I

simboli delle novelle che ho parlato nel capitolo quarto trasformano il pensiero illusorio in una realtà che alla fine produce ragione e che percepisce la verità assoluta in propria forma. Da qui nasce l'approccio tra Pirandello e Svevo servendosi dell'umorismo.

Ho notato bene che i protagonisti di Svevo sono incapaci di reagire attivamente al mondo esterno e si riversano nell'inettitudine. La tecnica narrativa di Svevo e Pirandello prevede uno strumento psicologico e un flusso di coscienza ambigua e piena dei elementi basati sull'immaginazione, mistificazione e simboli. Nel corso dello studio per l'ultimo capitolo ho provato a capire tutte le lacune per poter svelare il silenzio di Svevo in tutta sua attività umoristica, l'ideologia, i problemi di metodo in cui ho incontrato sempre difficoltà, la culturologia e la psicanalisi. Svevo ha cercato di individuare i meccanismi socio-psicologici che hanno originato la dispersione dell'individuo e la sua incapacità di uscire dal labirinto, Pirandello coglie maggiormente gli aspetti essenziali di una situazione, le cui scaturigini sono forse ancora più profonde di quelle storico-sociali, in quanto le mobili forme della vita rivelano la loro labilità e negatività al di là della stretta dimensione sociale, quest'ultima percepita, in modo radicale, come intrinsecamente ed ineluttabilmente irrazionale. Ho tenuto dire questo proprio per ragioni dell'omologia e come si è generato bene l'umorismo privilegiato in una posizione unanime.

## **Parte prima: Romanzo Pirandelliano**

### **Capitolo 1**

#### **1 L'originalità e l'interpretazione del romanzo novecentesco.**

Nei giorni nostri chi vuole o chi sta scrivendo un romanzo si preoccupa di perfezionare la tecnica e di comprendere gli step necessari, però gli scrittori e le scrittrici dovrebbero anche alimentare la propria conoscenza sulla *storia del romanzo* perché conoscere significa essere più consapevole del filone storico in cui ci si inserisce. Andare alle radici del romanzo occidentale, darne una definizione e individuarne la data di nascita non è facile. Come esempi abbiamo i testi antichi greci e latini che per contenuti, struttura e modalità espressiva potrebbero benissimo essere definiti gli antesignani del romanzo. Vero è che la parola *romanzo* ha una storia e un'etimologia proprie, che la collocano in un periodo storico posteriore all'età classica: in particolare dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente sotto i colpi

delle invasioni barbariche. Il termine risale al francese antico e specialmente all'aggettivo *romanz*, derivato a sua volta dall'avverbio latino *romanice*, che letteralmente significa "alla romana".

Il termine veniva usato per indicare la lingua dei cittadini di origine romana che appunto, parlavano "romanice", diversa da quella parlata invece dai barbari, definita "teudisca". Verso la prima metà del XII secolo, però in Francia, la parola "romanz" assume anche un altro significato cioè per indicare un discorso orale o un testo scritto in lingua volgare e più tardi verrà usata per chiamare quelle opere narrative che riprendono i miti e le leggende del mondo classico greco e latino. Questo è il periodo in cui si diffondono le storie del ciclo bretone, dedicate ad Artù e ai cavalieri della tavola rotonda e del ciclo carolingio che celebrano in versi le gesta di Carlo Magno e dei suoi paladini, tra cui il fedele Orlando. Ai tempi di Dante e Petrarca (XIV secolo) la parola romanzo sta a indicare una *narrazione in prosa*. Nessun dubbio sull'appartenenza al genere del romanzo, invece, per i cinque libri *di Gargantua e Pantagruel* scritti da Francois Rabelais nella prima metà del '500 e per il *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes Saavedra, pubblicato in due volumi, nel 1605 e 1615. Raccontando l'epopea dei due giganti Rabelais usa proprio l'allegoria per descrivere e satireggiare i costumi dei suoi tempi. L'eccezionale modernità del Don Chisciotte, invece, risiede nella figura del protagonista: un uomo solo, eroico e ridicolo, ma così vicino a chi legge. Identificazione nel personaggio e curiosità per la sua vicenda sono i due ingredienti formidabili dei romanzi che funzionano ancora oggi.

Il 1700, secolo dell'Illuminismo e del romanzo moderno, noto come *il secolo dell'ascesa della borghesia* e della sua *voglia di farsi valere nella società*. Di certo un romanzo fondamentale per la storia del genere rimane *Le avventure di Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719) che narra la storia di un uomo comune che fronteggia la vita e le sue avversità, eroe per forza mosso da spirito di sopravvivenza. *I viaggi di Gulliver*, il capolavoro di Jonathan Swift (1734), un romanzo d'avventura, divenuto classico, che si è sempre prestato bene alle trasposizioni cinematografiche per la sua capacità di sondare l'immaginario e il magnifico. Il romanzo per sua natura, non è mai una lettura di semplice evasione: alla base c'è sempre un'idea forte. Nel 1700 L'Italia vive una stagione di storica e culturale diversa: gli ideali borghesi stentano ancora a decollare e l'Accademia letteraria dell'Arcadia rifiuta il genere del romanzo, ritenendo rozzo e volgare. *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo (1798), affida al genere del *romanzo epistolare* le proprie riflessioni sulla vita, la contingenza del periodo storico. Il secolo del Romanticismo aprono le porte al sentimento in tutte le sue accezioni e sfumature, fornisce terreno fertile al romanzo che, proprio nell'Ottocento, vede una fioritura d'espressioni e d'esempi straordinari. Il *romanzo storico* diffuso in tutta l'Europa che si riconosce in Walter Scott- l'iniziatore del genere, vede in Italia la sua

migliore espressione nel romanzo di Alessandro Manzoni *I Promessi Sposi*, un vero capolavoro della letteratura, che tanto ha da dire per tecnica, impianto narrativo, dialoghi, personaggi e descrizioni a lettori e scrittori di tutte le età ed epoche. Ed è proprio qui, nell'Ottocento, che la storia del romanzo comincia a sfuggire di mano. Il genere è diffuso, accettato, amato da un pubblico sempre più vasto, uno strumento privilegiato per raccontare la vita. Il romanzo nel Novecento è un'indagine interiore, scende nel profondo dell'animo umano e assume la funzione che gli riconosciamo ancora oggi, quella di parlare a noi, di noi. Siamo ormai nel XX secolo e i sottogeneri non si contano più. I romanzi diventano psicologici, veristi, d'appendice, estetizzanti, di formazione ...

L'Ottocento ha canonizzato il romanzo e ci ha dato alcuni dei prodotti più alti di tutta la tradizione romanzesca. Il Novecento lo ha de canonizzato. L'opposizione non va irrigidita, tanto più che lo sperimentalismo è proprio del romanzo come genere, e non c'è secolo che non sia stratificato. Il romanzo realistico ha nella sua complessità una struttura lineare. Le storie che racconta si lasciano ricondurre a una prospettiva unitaria di significato. I capitoli sono concatenati. Non è ammessa intercambiabilità. Un principio formale diverso è quello cui accennava Flaubert quando scriveva: << Le bon Dieu est dans le détail >><sup>1</sup>. Il romanzo europeo del Novecento si è distaccato dal modello dominante ottocentesco per volgersi alla tradizione settecentesca e, più indietro, alle sue origini moderne. Il Novecento ritrova la libertà di genere che appartiene al romanzo. In Italia una questione del romanzo si pone negli anni Venti e Trenta, se la pongono i nostri maggiori scrittori accompagnando l'attività produttiva con una costante attività di riflessione teorica., pensiamo a Gadda, Landolfi, Vittorini.

### **1.1 Le forme del romanzo novecentesco.**

Nelle sue forme epicizzanti- realistiche o naturalistiche, il romanzo tende alla raffigurazione di un modo, di una totalità di eventi. Novella e racconto al contrario considerano per lo più solo un tratto significativo di una storia. La massima ambizione dell'Ottocento era stata quella di passare dal racconto al romanzo o, per così dire, dal dettaglio al tutto. Nel Novecento è invece il racconto ad agire sul romanzo. Nel nuovo modello narrativo il personaggio sta senza dubbio nella totalità del mondo, ma questa totalità non viene a dichiararsi se non per frammenti, grovigli, illuminazioni. Non solo non c'è più onniscienza del narratore e dell'autore implicito, ma –cosa assai più importante- non c'è più l'ideale dell'onniscienza. La realtà non è più un oggetto, ma un problema. E l'uomo ormai che appartiene al

---

<sup>1</sup> G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento, Tra romanzo e racconto*, Vol .II, Editore Einaudi, 1998, Torino, Premessa. <<Le bon Dieu est dans le détail>>- il buon Dio è nei dettagli = è proprio il dettaglio che interessa i nostri narratori.



mondo, e non-secondo un antico e sempre risorgente antropocentrismo – il mondo all’uomo. Lo scrittore novecentesco, insomma, non guarderà più ai modelli della tradizione epica e epicizzante, ma si volgerà piuttosto a quell’altra tradizione che Pirandello ha chiamata, nel suo famoso saggio del 1908, umoristica e Bachtin, qualche decennio dopo, carnevalesca. Siamo quindi di fronte a una storia di mistificazione. Una forma del romanzo novecentesco ben notata è che dalla narrazione è esclusa ogni pretesa di verità in senso naturalistico, l’istinto del gioco e della mistificazione ne prende il posto della verità della rappresentazione. Il naturalismo smaschera le cose per darcele nella loro nudità, è una forma della possibilità che comanda il reale e dà ad ogni fenomeno il carattere di maschera. E questo non depone contro la verità del mondo, anzi l’esalta. La scienza non è il modello del romanzo novecentesco, la realtà lo conforma e gli impone la necessità e si capovolgono in indifferenza. Tutto accade come doveva accadere, sotto questo aspetto il romanzo procede con una dimostrazione geometrica -scientifica, è una rottura della normalità, sulla quale era impostata la novella sia di Pirandello che di Palazzeschi. Il romanzo degli inizi del ‘900, consumando l’esperienza del realismo ed affermando l’eclissi della totalità e l’antropocentrismo della cultura occidentale, ha affrontato il valore segnico delle forme narrative e la loro specificità nell’universo della comunicazione. Questa ricerca, come si è visto, non è univoca, sia per quanto riguarda le diverse personalità, che affermarono le potenzialità di questo genere letterario, sia in riferimento all’evoluzione espressiva, che contraddistinse l’attività degli scrittori, che intrecciarono diverse tecniche narrative per inscenare non dall’esterno ma dall’interno, non nello spazio del significato ma in quello del significante, il senso dell’inappartenenza e dell’estraneità della letteratura, che non vuole farsi complice della finzione del vivere. La Praga di Kafka, la Dublino di Joyce, la Trieste di Svevo sono terre di confine, i luoghi dell’esilio e dell’estraneazione, dove gli scrittori possono maturare e costruire il senso della disgregazione e riflettere sul conflitto tra arte e vita, trasformando come fece Joyce l’esilio in una condizione di meditazione dell’io, le cui inflessioni diventano possibili sequenze della pratica testuale, che dispiega gli impercipienti movimenti dell’anima. Entro questo mondo la realtà, come si è detto più volte, non è più immediatamente identificabile ed il romanzo del novecento pur come forme diverse, prende atto di questa realtà. In questa prospettiva l’umorismo pirandelliano è la risposta a guardare oltre la superficie apparentemente pacificata della vita, come dimostra il romanzo cinematografico *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nel quale alla fine il protagonista lascia agli altri l’illusione di vivere, registrando, silenziosamente, con la macchina da presa lo spettacolo, senza scena, che gli altri continuano a dare di se stessi. Qualche anno prima, nel 1921, Pirandello aveva ristampato preceduto da una *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* il romanzo fantastico *Il fu Mattia Pascal*, in questa nota alla seconda

edizione precisava sulla base di notizie di cronaca , che ciò che era narrato nel romanzo era poi accaduto in realmente , non più la letteratura mimesi del reale ma viceversa; veniva, quindi, affermato un nuovo paradigma contro le rassicurante regole della verosimiglianza, a favore di una visione meno ingenua e semplificata del reale e della sua identità. Nella letteratura ottocentesca come il personaggio di Svevo, egli è cosciente della propria irrealtà, di esistere non di per sé, ma per gli altri. In sintonia con la revisione dei meccanismi della struttura narrativa operati dagli altri scrittori europei, Pirandello scrive romanzi caratterizzati da una variegata tipologia testuale. Nella narrativa romanzesca e novellistica Pirandello rinnova anche dal punto di vista formale i canoni della letteratura verista: la tecnica enunciativa del monologo, la scomposizione dell'ordine sequenziale della fabula, l'incongruenza tra io narrato e l'io narrante, le tecniche di straniamento sono strumenti derealizzanti all'interno di un contesto apparentemente naturalistico.

### **1.1.1 La narrazione Duale.**

Qui abbiamo il romanzo <<Amsterdam>> (1998) di Ian McEwan, protagonisti della narrazione sono due amici di antica data Clive Linley musicista, e Vernon Halliday direttore di giornale-due tipi per niente amabili ,guidati dall'ambizione e dalla presunzione. Il loro confronto si rifrange in una doppia scelta a cui il destini li pone di fronte. Durante una gita in montagna, Clive per non interrompere la sua ispirazione musicale,decide di non intervenire in difesa di una donna che sta rischiando la vita davanti a uno stupratore. Vernon da parte sua ,decide di pubblicare sul suo giornale le foto che ritraggono le debolezze private di un uomo politico. Clive critica la scelta di Vernon e Vernon disapprova la critica di Clive sino a denunciarlo alla polizia. I progetti di entrambi falliscono ,di litigio in litigio la relazione tra i due degenera dal punto che l'amicizia si trasforma in odio,travolgono l'antico patto e decidono la morte per l'altro. Giunti ad Amsterdam mettono in opera un tragico omicidio reciproco. Nel romanzo di McEwan il ruolo del personaggio relativo è ridotto e quasi primitivo,la messa in scena di un rapporto poi di un conflitto senza valori. I tratti peculiari del personaggio vengono presentati in una versione esente da ipoteche morali. Il confronto ,tantum nel narratum quanto nei dialoghi tra le posizioni di Vernon e quelle di Clive origina l'esperienza della lettura . Questo genere di narrazione fondato sull'incrocio di due destini e sulla simmetria delle loro vicende troviamo anche in un romanzo vicino ad *Amsterdam: L'informazione* (1995) di Martin Amis. Anche qui due amici ,ex compagni di Università:Richard Tull e Gwyn Barry. Sono entrambi scrittori. Gwyn è un grande autore di successo mentre Richard è un fallito che sopravvive malamente di recensioni che non riesce a finire il suo illeggibile secondo romanzo ed è convinto di non essere più uno scrittore. Amicizia serpeggia l' odio di Richard per Gwyn ,l'invidia per il

suo successo . L'intera *Informazione* si risolve nella relazione e nel legame tra i due ,colti nella serie di tentativi messi in opera da Richard per distruggere la vita e la reputazione letteraria di Gwyn. I patti di Richard falliscono miseramente mentre Gwyn trionfa. Alla debilitazione morale dei protagonisti un dato da cui i narratori contemporanei paiono ancora attratti ,tema della relazione che diviene la vera e quasi unica persona del romanzo. Attorno a essa si coagulano anche in Amsterdam solo valori negativi risolvendosi il duello tra Richard e Gwyn con la vittoria della superficialità,presunzione e cinismo del secondo sulla frustrazione e sull'invidia del primo. L'unico approdo tardonovecentesco del personaggio relativo in collisione con le figure nel tipo della narrazione duale si può testimoniare in un altro romanzo di McEwan << *L'amore fatale*>>(1997) e l'opera di Davis Grossman, <<*Amore*>> (1986). L'evento del primo è il tentativo di soccorso da quattro uomini agli occupanti di un pallone aerostatico che fuori controllo sta planando su un prato della campagna inglese. Nel corso della catastrofe muore uno dei soccorritori. Il protagonista Joe Rose conosce Jed Parry,un ragazzo malato di mente che nutre un amore assoluto fatale nei confronti di Joe sino a diventare il suo persecutore. Il romanzo è la storia di questo rapporto e dei tentativi di Joe di liberarsi sino alla tragica conclusione dall'assedio e del suo innamorato. La relazione duale tra i protagonisti si arricchisce di altri elementi e figure differentemente dei casi precedenti. Clarissa la moglie di Joe è lei a scoprire tra i due un legame in una lettera posta alla conclusione del romanzo . Nelle parole di Clarissa la critica dello statuto fortemente identitario di Joe della sua incapacità di mettersi in ascolto e in sintonia con le posizioni dell'altro. Anche altre figure terze estranee al rapporto intervengono a suggerire un modo diverso d'affrontare i problemi dell'esistenza. Il racconto duale ,con la sua natura antagonistica, rigermina in più voci l'ossessività del tema qui dominante. Nessuno degli atteggiamenti umani quali si possono cogliere in uno scambio verbale è lasciato fuori della pagina. La narrazione duale s'eleva al quadrato contemplando anche la possibilità di un rapporto esplicito tra autore e personaggio.

### **1.1.2. La narrazione dell'ombra.**

La scrittura letteraria intrattiene un rapporto con i morti convocandoli nel testo, tentando un dialogo con essi o rivolgendosi a loro come a un destinatario privilegiato. Nel corso del XX secolo sono numerosi gli episodi di questo tema dalla vasta prosa narrativa di Proust,Joyce,nella poesia di Lee Masters, Eliot, Frenaud e in Italia Montale, Caproni,Sereni con tanti altri. Su Virginia Woolf e in particolare sulla *Signora Dalloway* (1925) e su *Al faro* (1927) ci soffermiamo brevemente. Come è noto nella *Signora Dalloway* la vicenda si svolge in un solo giorno che Clarissa Dalloway dedica ai preparativi della festa che si terra in

serata e agli incontri con personaggi diversi che confluiranno nel ricevimento conclusivo. Clarissa viene a sapere dal dottor Bradshaw del suicidio del giovane Septimus che Clarissa appena lo ha conosciuto al parco nel pomeriggio. Rimase colpita dal suo estremo ultimo gesto ,pur in assenza di un rapporto effettivo si determina tra Clarissa e l'appena scomparso Septimus una relazione. Clarissa ricrei nella sua mente la vicenda di Septimus e il momento del suo suicidio. Clarissa mette in opera una deposizione di sé ,rinuncia al proprio io dispone la sua anima come una superficie concava per accogliere l'esperienza di Septimus e la sua entrata nella morte. Clarissa non rifugge dalla morte di Septimus ma l'accetta e gli risponde,assume la responsabilità di quella morte rievocando immaginativamente il suicidio del giovane.

Clarissa va alla finestra e da lì vede, incorniciata nella e la visione della vecchia signora finestra di fronte una vecchia signora che si prepara per andare a letto,da sola. Anche la visione della vita della vecchia signora le insegna qualcosa. Si sovrappone alla morte di Septimus e assumendo le entrambe responsabilità da esse trae un significato. Cura e finezza –sono questi i termini della nuova conoscenza di Clarissa. Il personaggio ,attraverso le sue relazioni così anomale e paradossali sottrae alla morsa del nichilismo della morte di Septimus. Se nella *Signora Dalloway* la relazione con l'ombra avviene per via immaginativa ,in *Al faro* si realizza per via evocativa. La pittrice Lily Briscoe ripensa alla grande amica perduta, la signora Ramsay. Questo pensiero è l'occasione per una riflessione sui morti,ma la scomparsa della signora Ramsay non determina la sua definitiva cancellazione. Il suo allontanarsi cede al movimento apposto ,quello del ritorno. Attraverso una serie di riti evocativi, come l'apostrofe del nome proprio. Lily richiama visionariamente la presenza della sua amica fino a sentirla accanto a sé sulla spiaggia mentre stava dipingendo la signora Ramsay . Alla fine del romanzo ,la conclusione del quadro a cui Lily stava lavorando da tempo è epigrafe della visione fin qui vissuta e cifra di un nuovo sapere a cui a portato con se il fantasma. Lily finisce il quadro ma la figura da un patetico commozone che nutre la memoria, le lacrime proprie è un passaggio necessario a scavalcare i limiti della singolarità e della sua presunta autosufficienza. Sull'identità del personaggio e il suo rapporto con le ombre è descritto in un'opera ispanoamericana del novecento <<*Pedro Paramo*>>(1955) di Juan Rulfo . Il protagonista Juan Preciado seguendo le indicazioni della madre in agonia ,si mette alla ricerca del padre Pedro Paramo -un rancore vivente che non l'ha mai conosciuto e il cui profilo emana fin da subito violenza e remota distanza. Per trovarlo giunge a Comala di là tutti sono morti e da esso provengono solo i mormorii che invadono il protagonista e lo riducono allo stato di larva e di trapassante. Le voci dei morti trasforma Juan Preciado in un semplice collettore di bisbigli. Il romanzo procede verso la sparizione sfarinando in polvere di tarma i suoi prerequisiti essenziali. In sua vece sente dialoghi sotto terra, anime che si muovono e rumori vaghi. Nel confronto con le ombre anche il personaggio si fa ombra investito come

un processo di tramuta identità in assenza . Con Pedro Paramo la narrazione dell'ombra si presenta nel suo significato di genitivo soggettivo : il racconto non è indirizzato allo scomparso come a un oggetto ma è coralmemente svolto dalle ombre stesse e dal loro potere ancora vivo.

In << *Domani nella battaglia pensa a me*>> romanzo di Javier Marias (1994) i protagonisti Victor Frances e Marta Tellez - un incontro tragicamente interrotto ai primi baci dall'improvvisa morte di Marta, Victor mette una serie di tentativi per entrare in contatto e frequentare i familiari di Marta. Con la morte di Marta ,Victor sente di aver contratto un debito di essere entrato in un'obbligazione. Victor è un haunted (infestato) o hante (perseguito), la sua identità è preda di un incantamento, si sente trasformato in un filo destinato a ciò che è stato a ciò che è. Qui la narrazione dell'ombra è un racconto postumo dello scomparso e della sua morte presentato in una versione interamente regolata dall'io narrante. A questa avocazione fonologica della materia del narrante rispondono da un lato lo squadernarsi della componente riflessiva e saggistica della scrittura e dall'altro, la meta letteraria elezione a tema del proprio racconto.

### **1.1.3. La narrazione policentrica.**

Questo tipo di narrazione nel romanzo ha tanti personaggi e nessun protagonista è così caratteristico della tradizione narrativa inglese fin dall' Ottocento. Thackeray aggiunge alla sua <<*Fiera della vanità*>>(1848) il sottotitolo<<*Un romanzo senza eroe*>> un genere di narrazione in cui a dominare non è un tipo singolo o eccezionale, ma –come scrive alla madre nel luglio 1847. La commedia di Thackeray presenta infatti una folla di figure meschine e corrotte, prepotenti e spregiudicate chiamate a rappresentare i vizi di ogni ceto sociale e a disegnare un affresco della Londra di primo Ottocento. A guidare il romanzo policentrico è George Eliot in <<*Middlemarch*>>(1872-1874)che presenta a sua volta un'ottantina di personaggi. George Eliot muove dall'immagine lucreziana dei" vari grovigli, pesi,colpi,urti"<sup>2</sup> e giunge lungo questa strada a offrire una poetica relazione del suo romanzo. Il compito del romanziere non è quello di allestire un teatrino di maschere né quello di seguire le vicende di un io la cui unicità lo separi dall'ordinario corso delle cose. A questa visione si sostituisce un'epistemologia delle cause ordinarie che comporta la restituzione della responsabilità all'individuo. Anche la mediocrità a la banalità sono affrontate di George Eliot senza intenti satirici e commentate come "oggetti di compassione" da cui trarre gli elementi per un'affermazione della dignità umana. Una versione diversa del romanzo policentrico è offerta dalle opere che presentano un protagonista narrativamente debole e cromaticamente incolore,un nucleo vuoto attorno al quale si muovono tanti personaggi secondari.

---

<sup>2</sup> Enrico Testa,*Eroi e figuranti, Il personaggio nel romanzo*. Einaudi 16 Gennaio 2009, pag. 16.

Osserviamo in alcuni romanzi di Dickens in particolare nel Pip di *Grandi speranze* (1860-61) e soprattutto nel protagonista del *Nostro comune amico* (1864—65) . I suoi cambi onomastici John Harmon, Julius Rokesmith e la sua propagginazione in doppi sono i segni più visibili di un mondo dominato dal caos in cui l'identità è un accidente più che una sostanza. Con la loro folla di personaggi dai destini anonimi e ordinari, i romanzi appena ricordati rappresentano una sorta di democrazia narrativa, connessa alle dinamiche sociali e alle ideologie dominanti nell'Inghilterra ottocentesca. Al centro dell'universo narrativo di Ivy Compton-Burnett sta la famiglia con i suoi riti e le sue consuetudini. La famiglia è interpretata come il luogo immutabile, la vita familiare non cambia mai. A questo proposito Francis, uno dei personaggi di *Madre e figlio*(1955) , dice: "Vivere insieme è forse la cosa che più ci impedisce di vederci reciprocamente per quelli che siamo". La famiglia è anche il luogo non) del tête-à-tête dialogico ma di una conversazione generale da cui nessuno rischia di rimanere escluso. Sophia in *Fratelli e sorelle*(1929) prefigura inconsapevolmente un dominio testuale di esclusiva pertinenza dei tanti personaggi che lo abitano delle loro parole e postazioni discorsive. Queste moltiplicazioni – antagonistiche o speculari dei ruoli fanno intendere come poi, in fondo i veri protagonisti della narrativa di Ivy Compton-Burnett siano più che le sue figure , le relazioni tra di esse, che vengono presentate come una realtà primitiva necessaria ed essenziale," Le nostre vite non sono mai solo nostre , sono legate ad altre vite"<sup>3</sup>. Il romanzo policentrico giunge qui al limite del suo disfacimento perché i personaggi sono così numerosi e privi di particolari segni di riconoscimento . L'operazione compiuta da Green è quella di sottrarre al personaggio il crisma dell'identità i suoi giovani non sono persone speciali ma neppure individui. I romanzi della Compton-Burnette Henry Green si caratterizzano per la presenza di un corpo a un corpo verbale in cui si confrontano tra perfidia e ironia , posizioni diverse dei personaggi Nell'*Antologia di Spoon River*(1915) di Edgar Lee Masters una disgrazia ,una morte,un destino un semplice fatto o un'intera vita sono di poesia in poesia , inquadrati e rilette in modi diversi a partire dalla voce che parla nel testo. Attorno alla bara di Addie Brunden- l'epicentro del romanzo e forse il suo unico protagonista si dispiega un universo vocale la cui particolare modulazione fa di *Mentre morivo* un *unicum* della narrazione policentrica. In tal modo il racconto è svolto mettendo a contatto e in contrasto i punti di vista di tutti i suoi interpreti. *Underworld* è un universo polifonico dove s'intersecano codici , materiali, voci e punti di vista diversi. In un mondo testuale dove tutto è collegato i personaggi sono messi in contatto tra loro attraverso una serie di legami che vanno dall'incontro casuale, mosso dalla passione del baseball, a più raffinati mezzi di contiguità, come il gioco speculare e onomastico tra la figura di Edgar Hoover e quella di Suor Aloma Edgar. La grande narrazione di

---

<sup>3</sup> Enrico Testa, *Eroi e figuranti, Il personaggio nel romanzo*. Einaudi 16 Gennaio 2009, pag. 38.

*Underworld* si sottrae al rischio della dispersione, la struttura che fa il significato è la connettività dei personaggi in ogni modo possibile a contribuire il realismo del romanzo. *Underworld* è il romanzo più esplicito in termine per la tradizione policentrica per il carattere necessario di una nozione di identità né nichilistica né post-moderna, ma minima e vitale per le semplici dinamiche del gusto letterario per riguardare le sfere più ampie storiche e culturali.

## **1.2 Le caratteristiche e la tecnica del romanzo novecentesco.**

Dopo la guerra, il romanzo francese replicherà a questo culto del singolare con un culto dell'unico, il romanzo mitteleuropeo rifiutava il reale e prendeva atto della polverizzazione del soggetto, quello italiano invece, riscontra le difficoltà che l'individuo incontrava all'interno di una società non fatta a sua misura che valorizzava quell'unicità, che finiva con l'essere una pura idealità pronunziabile ma non praticabile. Grazie ai contributi di W. James, di H. Bergson e di Freud quell'esigenza di unicità fu riletta in altri contesti come necessità di fermare l'autonomia della coscienza e la possibilità attraverso la finzione romanzesca di mettere in scena i suoi fantasmi, che costruiscono il grande evento della letteratura novecentesca. Le caratteristiche principali dei romanzi novecenteschi prevedono la concentrazione su di uno solo personaggio, presentato spesso in chiave antieroica, come per esempio il malato, il nevrotico o l'inetto, un uomo quindi affetto da una malattia interiore, causata dalla consapevolezza di non riuscire ad agire in base alle regole della società borghese. Altre caratteristiche che linea il periodo novecentesco, che dopo ricostruiamo nei prossimi paragrafi è quella di imitare, riflettere, deformare e sognare il mondo reale. Il modello narrativo è quasi unico nel panorama novecentesco, è quello che si diffonde su larga scala e riesce a raggiungere settori dei vari discorsi. Naturalmente tra i più notevoli aspetti formali del romanzo novecentesco in Italia il lettore ha capito subito che un romanzo non è solo uno studio critico o un racconto ma è una tecnica dell'evoluzione di un periodo per poter proseguire per lunghi tempi sia le idee della vita che l'attività del poeta-artista. Sembra impossibile di discutere di tecnica del romanzo senza in qualche modo considerare la materia trattata le intenzioni degli scrittori. Ovvio che la tecnica non è che un mezzo intenso a realizzare l'intenzione artistica, è avremo più volte occasione di osservare che lo specifico effetto cui l'artista mira e determina i metodi tecnici da lui scelti. Ma in tutte le arti, gli artisti di un dato periodo tendono a mostrare una predilezione per quel determinato ordine di argomenti, a perseguire in comune quei determinati fini artistici, a scegliere i loro procedimenti tecnici in conseguenza. E un lavoro preparatorio il quale è sempre stato molto trascurato dai critici, col risultato non solo che una grande confusione regna nella critica del romanzo- la qual cosa

è, più o meno, lo stato normale della critica in tutte le arti. Ma non abbiamo nemmeno una terminologia approssimativamente precisa e generalmente capita, che ci permetta di trattare della tecnica del romanzo in maniera adeguata. Ci sono inauditi esperimenti da tentare e per vedere bene le tecniche di alcuni scrittori che sono già stati fatti: da Joseph Conrad, da D. H. Lawrence, da Dorothy Richardson, da James Joyce, da Virginia Woolf, da John Dos Passos, da Luigi Pirandello ... La critica è già stata chiamata ad analizzare il delicato processo. La cosa abbastanza curiosa, molti di questi inauditi esperimenti hanno preso le mosse proprio dall'arte paradossale, di cui James dette l'esempio, di drammatizzare il quadro d'una esperienza personale, filtrandola attraverso la coscienza stessa del personaggio. La stessa cosa abbiamo anche con Vitangelo Moscarda- la tecnica distruttiva del aspetto fisico molto drammatizzato nel confronto realistico. Il Romanzo '900 ha una tecnica di sperimentazione instancabile con una forma plastica sempre da rimodellare in conformità all'intenzione e al disegno, in lui sempre mutevoli. Nel tracciare in tal modo una evoluzione dobbiamo evitare la conclusione implicita, la quale si insinua così facilmente nella critica di qualsiasi arte, che ci troveremo di fronte a un progresso intenso come miglioramento rispetto al passato. Nessuno può affermare che i romanzi del 1920-1930 sono migliori di quelli del 1900-1910 perché vengono più tardi, o che i romanzi del 1900-1910 sono migliori di quelli del 1850- 1860 o del 1750-1760. Messa la tecnica completamente da parte, bisogna tener conto della statura dell'uomo, è un uomo della statura del Fielding o di Thomas Hardy non lo si incontra tutti i giorni. Per questo non possiamo affermare che l'opera più tarda sia tecnicamente la migliore. La tecnica va giudicata in rapporto all'intenzione. Nella più parte dei casi, dove c'è un effettivo progresso tecnico ci si può essere, a riscontro, un qualche regresso, perfino un regresso tecnico. La scoperta di un nuovo metodo non implica necessariamente un miglioramento, perché è possibile che lo scopritore, e ancor più i suoi imitatori, lo spingano oltre il segno, lo esagerino, lo applichino a sproposito, e finiscano per produrre un'ingegnosa mostruosità tecnica piuttosto che un'opera d'arte. Tuttavia, è ovvio che, col passare del tempo, si scoprono ed esperimentano nuovi procedimenti, e che colui che viene più tardi ha il vantaggio degli esperimenti fatti dai suoi predecessori. Questo in particolare è vero per gli scrittori del 1920- 1930 perché la reazione ormai è fatta e servita del controllo e nell'atto stesso può seguire il movimento nel caso anche del romanzo espressionista, per lo meno nessuna reazione abbastanza ben definita, vigorosa, e durevole, per essere di qualche peso in quel senso. Per il romanzo espressionista non possiamo rifarci che alla nostra conoscenza dei classici e al nostro nativo senso critico. Tutto considerato, sarà meglio rinunciare al tentativo d'una critica assoluta, è ovvio che di tanto in tanto saremo costretti a prendere in considerazione il substrato filosofico. L'autore è sempre lì a tormentare e stuzzicare le creature della sua



fantasia. Porta via con una mano quello che ha dato con un'altra. Con una mano crea il personaggio vivo e con l'altra gli assesta il colpo mortale d'una inconsulta vivisezione. Potremmo essere tentati di dire che l'analisi quasi annulla opera della sua fantasia; e lo diremmo, se non fosse per personaggi quali Richard Feverel e Clara Middleton, ai quali egli tanto ampiamente risparmia il tavolo e la tecnica operativa delle analisi, è proprio l'umanità delle vicende a salvare i personaggi del Meredith dall'essere, come egli fa di tutto perché divengano, non altro che esemplari psicologici. Per questo è che possiamo dire con certezza che sul piano della tecnica narrativa il romanzo novecentesco è caratterizzato da profonde innovazioni che riguardano sia la struttura sia le scelte espressive. Gli autori di esprimere il "flusso dei pensieri dei personaggi, le loro riflessioni, i loro ricordi scritti in maniera diretta, immediata. Punto di vista del personaggio e punto di vista del racconto vengono qui a coincidere. Le esitazioni del personaggio non si traducono in inconseguenze dell'azione. Sono come delle astuzie della realtà che permettono all'azione di compiersi. La rottura della normalità, sulla quale era impostata anche la novella sia di Pirandello che di Palazzeschi, qui non ha luogo. Il timore è se mai di essere scambiati per quello che non si è e si sentì ad un tratto quasi spaventata dal pensiero di essere scambiata per quello che non era si riferisce ad un certo punto del suo personaggio Moravia. Ogni volta il mondo riceve la sua conferma. Alla fine dell'avventura per altro resta nella donna un senso di avvilito e di disgusto di sé. Essa tenta di trattenere l'ufficiale. Si mostra desolata che non possa fermarsi. Vuole dare ancora un travestimento sentimentale all'avventura. <<Sento che avrei finito per amarti se tu fossi rimasto>>, gli dice. Ma l'ufficiale - timido per tutto il racconto - la richiama al suo ruolo: <<Devo andar via per pure ragioni militari - spiegò. E soggiunse con un sorriso ma senza malizia: - Domani sarai con qualcun altro e non ti ricorderai più di me>><sup>4</sup>. Le novelle, qui proposte come campioni, contengono - com'è nel genere della novella - una *pointe*. Pirandello prende una comune storia, la scompone e la rilegge filosoficamente. Palazzeschi si esibisce in uno scherzo narrativo. Moravia ci dà la descrizione di un comportamento. Per Pirandello il linguaggio occulta le cose. La comunicazione, socialmente necessaria, semplifica arbitrariamente il reale e lo ordina con violenza. Sicché solo nel paradosso l'essere si dà a vedere. E il riso dell'umorista è in qualche modo una vertigine. La poetica di distruzione delle maschere. Per Palazzeschi si tratta di affermare un'etica, di liberare la realtà dai pesi del senso comune, di dare adito a tutte le sue espressioni. Le categorie di Moravia sono le categorie della descrizione. In più c'è un senso greve della presenza dei fatti. Quali emergono da uno sfondo di oscurità, da una regione che non è più quella del naturalismo. Nell'inchiesta molto parziale che abbiamo condotto sulla novella o sul racconto del nostro novecentesco, abbiamo dunque indicato due poli. E la nostra ipotesi è che si possa

---

<sup>4</sup> Ibid., pag. 19.

operare una distinzione tra scrittori umoristici o anche lirici e metafisici, da una parte e scrittori realistico -esistenziali, dall'altra. Per concludere, si vorrebbe sottolineare il presupposto comune ai due gruppi. Mentre viene meno il principio dell'opera compiutamente delineata , dell'opera come rispecchiamento del mondo, si afferma nel Novecento un'altra forma artistica e un'altra forma di conoscenza. Cambia il paradigma storico. Si guarda al tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto. Il tutto ben delineato non è più una possibilità né della conoscenza, né della narrazione o dell'arte in generale. La non per nulla il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica. Il Novecento del resto degerarchizza i generi . E questo significa che promuove i generi considerati tradizionalmente minori . In realtà dando uguale dignità ai generi, il Novecento privilegia la ricerca formale. Ed è in questo movimento che sembra iscriversi la fortuna di tutti quei generi che come la novella, il racconto o la *short story* si vogliono parziali. Per gli scrittori europei il tema della crisi con il mondo borghese ne è all'origine, sono una costante della loro attività , in modo particolare per la cultura mitteleuropea, che registrava il declino dell'Impero asburgico ed avvertiva i nazionalismi e dall'altra la spinta verso le ideologie rivoluzionarie. *I Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann, che risente della lezione di Tolstoj, esprimono con i moduli del naturalismo, la coscienza della crisi del mondo borghese e la sua tormentata ambiguità fra l'attaccamento al vecchio mondo, che rappresenta un equilibrio fra valori materiali e quelli spirituali e l'agguerrito nuovo modo di essere della borghesia dei commerci, incurante di ogni idealità. Il senso del disfacimento etico si esprime nella polarizzazione tra la figura del borghese , trionfo della sua rispettabilità ed il ribellismo anticonformistico dell'artista che , uscito fuori dagli schemi, esperisce il valore della vita. Thomas Mann non trova, nell'arte e nella sua possibilità di riconquistare la vita, l'elemento dionisiaco della visione nietzschiana, perché guarda sempre alla tranquillità normalità del mondo borghese messo in crisi dalla capacità eversiva dell'artista, che: <<rappresenta comunque un valore che sia concepibile ,... ora la paradossalità della posizione di Mann (e la ricchezza psicologica e soprattutto stilistica della sua arte) derivano non solo dal fatto che il borghese travolto nutre una segreta nostalgia della normalità borghese solo in apparenza disprezzata, ma che egli da quella normalità in fondo non è mai uscito>>.<sup>5</sup> In Conrad predomina la stessa visione etica della letteratura, presente in Mann, anche se egli esisti formali sono diversi per la sua capacità di costruire un romanzo prospettico, giocato su più livelli narrativi, che sondano il profondo e cercano di penetrare nell'oscurità, alla ricerca di qualche forma di visibilità. A cavallo tra i due secoli, il romanzo trova nella sua disorganicità prestabilita e nella *deregulation* narrativa la strada per esplorare i nuovi

---

<sup>5</sup> P. Frassica, *Romanzo europeo tra Ottocento e Novecento, Un'enciclopedia EDO d'orientamento*, Ed., Jaca Book, Milano, 1992, pag. 61.

sentieri della vita, che all'inizio del secolo si ponevano davanti all'uomo occidentale con il loro carico di incertezza e problematicità, segnando una svolta definitiva sulle condizioni della sua pensabilità e rappresentabilità nell'immaginario romanzesco.

### **1.3 La trama e le configurazioni dello spazio nel romanzo del Novecento.**

La nascita del romanzo contemporaneo procede dalla crisi di ciò che Kermode chiamava "il senso della fine". Il romanziere non è più il nocchiero di Poe con lo sguardo fisso su quel punto "dopo il quale non c'è più niente", ma un pilota cieco che naviga nell'indistinzione di cose e fatti che sempre ne nascono altre, senza che mai si riveli il senso del loro svolgimento e della loro concatenazione. L'avvento del realismo di metà Ottocento scioglie questa trama che la prosegue nei primi anni del Novecento che così rende a quel chiodo la libertà di essere solo un chiodo e non altro. Il chiodo- un oggetto non è un segno privo di finalità, la cui proliferante presenza fisica precisa un'esistenza di una fine. La trama è il filo che connette quel chiodo alla morte. Essa trasforma l'oggetto in strumento del destino ed esclude ciò che non serve alla sua progressione causale. Alla trama viene assegnata quella funzione strutturale e ontologica che la tragedia nella fattispecie, ma anche il romanzo, rispetteranno fino alle soglie della modernità. La trama collega elementi diversi concatenandoli in un rapporto di causa-effetto, prestando alla loro successione il senso di una inesorabile progressione verso una determinata fine. Nel suo lento o veloce, lineare o complicato svolgimento, la trama trasforma gli incidenti in episodi e i personaggi in agenti di un destino che svelerà in fine il suo senso. Il patto di verità che il romanzo moderno stringe con il lettore comporta difatti una rinuncia capitale: quella di imporre una fine che non sia provvisoria, che non sia una semplice sospensione di uno svolgimento infinito. Infinito come quello dei giorni e come l'esistenza delle cose, che è il contrassegno della moderna percezione del tempo, così come esemplarmente la esprime Octave Mouret, in *Pot- Bouille*, colto da una <<singulière sensation de recommencement [...]aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement>><sup>6</sup>. Il romanzo moderno abolisce questo paradosso terminologico e ridà allo scioglimento il suo senso letterale, momento in cui quei fili vengono lasciati liberi di sgomitarsi senza fine. Naturale conseguenza di questa crisi della fine, la crisi della trama, che risulterà accettabile solo nella misura in cui rispetterà l'andamento lasco e spezzato, e la continua scomposizione che è divenuta la cifra stessa della realtà. Il romanzo novecentesco ha tentato di collegare l'inizio alla conclusione senza disporre più di alcun supporto verticale, in assenza per così dire, la linea retta. Ogni intervento, da angolazioni diverse, segue

---

<sup>6</sup> I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, *La trama nel romanzo '900*, Ed. Bulzoni, a cura di Luca Pietromarchi, Roma, 2002, pag. 13. Traduzione: <<Singolare sensazione di dover sempre ricominciare tutto[.] oggi ripeteva ieri, non c'era né arresto né scioglimento>>.

le metamorfosi che il Novecento ha imposto ai lineamenti regolari del romanzo ottocentesco. Seguendo quindi le trasformazioni che la trama ha dovuto subire a partire dal momento in cui alla continuità logica degli avvenimenti si è sostituita la percezione di una loro semplice contiguità, in cui la coincidenza è apparsa come il frutto del caso e non della necessità, rimanendo pur sempre, la trama, quel filo che assicura al racconto la sua unità.

La sezione verticale implica la recisione di quel filo che garantiva alla narrazione di essere la storia di un divenire. Questo filo, che coincide con la linearità causale della narrazione tradizionale, sembra utile distinguerlo dal filo della trama e identificarlo con il filo dell'ordito che sostiene ogni tessitura, metafora convenzionale della narrazione, attribuendo a Flaubert la responsabilità storica del suo taglio. Un taglio netto, che definitivamente recide il legame del romanzo con l'epica, intesa come storia del confronto di un personaggio contro il tempo, facendone invece la storia di una vita nel tempo. Per quanto un Trollope abbia potuto sostenere che il problema della trama era ormai da considerarsi irrilevante, in realtà, e ognuno degli interventi di questo Convegno ne dà testimonianza, la consapevolezza di non poter più disporre dell'intreccio tradizionale pone il problema della trama al centro di ogni progetto narrativo. La trama circolare novecentesca, considerando gli indizi sin qui rilevati, può quindi apparire come la moderna e consolatoria metamorfosi dell'intreccio lineare del romanzo pre-naturalista, comunque dotata del potere disporre le casuali coincidenze della vita in una prospettiva unitaria. Il romanzo nella sua accezione tradizionale, accoglie questa sfida lanciata dalla Storia, e ne ricuce le lacerazioni con l'ausilio del filo della trama. Il filo della trama non si annoda più ad una fine, non raggiunge neanche più il suo punto di partenza, disegnando la figura di un anello che non riesce a saldarsi. Per il narratore mimetico, trama e rispecchiamento tendono costantemente a divergere: la vita non fornisce trame compiute; il ruolo che vi gioca l'imprevisto e il caso si contrappone alle pretese di causalità dell'intreccio. Il romanzo contemporaneo – ragiona Triling – è privato della possibilità della trama dell'amore – passione, una trama fondante sino dalla sua origine nella tradizione cortese. Per essere libero da ogni positivismo, l'autore si inventò un proprio territorio, topograficamente marginale, in cui contrappose due minuscoli centri urbani. In un luogo tanto arcaico fortemente decaduto, anche l'azione bellica si sviluppa secondo un calendario anacronistico, con prospettive e aspettative molto diverse da quelle che tutti conoscono. Il minuscolo conflitto raccontato da Juan Benet non è sospeso in quello strato vaporoso che secondo Nietzsche, fa germinare vitalisticamente la storia futura.

Il termine di "metafora spaziale" è quasi un pleonaso giacché le metafore provengono generalmente dal lessico dell'estensione: c'è sempre dello spazio nel linguaggio, tutto il nostro linguaggio è intessuto di

spazio. Un fatto sembra certo, sul piano dell'ideologia generale: che il discredito dello spazio espresso così bene dalla filosofia bergsoniana ha lasciato oggi il posto ad una valorizzazione inversa che dice a modo suo che l'uomo preferisce lo spazio al tempo. L'analisi testuale risulta che in letteratura non si dà spazio senza oggetti, luoghi, azioni, pensieri, personaggi che lo definiscono in rapporti prossemici, semiotici e semantici- e che queste relazioni sono fondamentali anche nei romanzi anteriori al novecento e in particolare in quelli del secolo scorso. Le relazioni sociali, nel romanzo del '900 lo spazio diventa **sistema**, intacca la gerarchia che lo vedeva dipendente, subordinato al racconto di eventi, assumendo un posto nella narrazione sempre più rilevante, effetto della frammentazione del sintagma – a partire da Flaubert e per tutto il modernismo – e del conseguente progressivo spostamento sul piano paradigmatico. Non è ovviamente l'abolizione del tempo o della storia che si afferma ma piuttosto la valorizzazione di elementi dislocati, di relazioni macrotestuali tra zone anche lontane dal testo, e una prevalenza del criterio di giustapposizione su quello causale. La ricerca di nuove forme dell'espressione è più radicale resta l'importanza dei **tempi spaziali**(città, paesaggi, edifici, movimenti, posizioni, corporeità). Spazio, dunque, come significante e come significato, spazio proustiano, joyciano, kafkiano, borghesiano, pirandelliano, ecc., come tante volte si è scritto per designare le relazioni tra una sintassi, a volte una fonologia, un lessico d'autore, e i suoi tempi, i suoi contenuti: uno spazio le cui connotazioni- come ad esempio nel monologo interiore – determinano o evocano. E a volte, nei casi estremi, appaiono- gli spazi romanzeschi. La tensione tra discorso e racconto, che aveva nel modello ottocentesco trovato non una soluzione definitiva ma un equilibrio felice, lascia posto nel Novecento ai tanti tentativi nei romanzi di trovare al suo interno nuovi compromessi, molti dei quali si fondano proprio sulla costituzione di spazi narrativi in cui la relazione tra parole e cose muta e si complica. La soggettività nel linguaggio letterario, con i suoi aspetti emotivi ed ideologici, prende sempre più spazio: forme poetiche, teatrali, e soprattutto saggistiche invadono il romanzo, e la pausa narrativa spesso conta più dell'azione. La topologia del romanzo novecentesco si altera e si animizza mimando un aspetto dell'universo che costituisce spazio- vertigine entro cui artisti o scrittori di oggi hanno costruito i loro labirinti. Un momento importante, credo, che determina nelle configurazioni dello spazio romanzesco del novecento dipende dall'uso che gli scrittori fanno della tradizione letteraria in termini di intertestualità. L'estensione degli spazi del racconto corrisponde una moltiplicazione dei suoi tempi che a quello storico mescola un tempo mitico, un tempo psichico (gli spazi dell'interiorità), un tempo circolare, un tempo dell'oggetto in sé, ecc. Tra spazio e tempo si instaurano rapporti spesso di sostituzione più che di interrogazione e il romanzo esperisce nella scrittura gli spazi limite ed anche, forse, i limiti dell'immaginario. Sullo spazio letterario dei romanzi abbiamo una vasta produzione

novecentesca attraverso alcuni esempi esemplari possiamo analizzare. Dagli spazi fisici e realistici in *Senilità* di Svevo, dove la stanza di Amalia è insieme l'epicentro della catastrofe romanzesca e il palcoscenico di Pirandello con gli spazi ricostruiti o filtrati di Moscarda, nella molteplicità dei punti di vista di H. James e F.M.Ford dove l'incertezza della conoscenza oscilla tra eccesso e carenza di senso; allo spazio degli oggetti , non topografico né percorribile, ma plastico tridimensionale , con cui essi sfidano le facoltà percettive ed espressive dell'uomo , in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* dove il romanzo è un esercizio di distanzi azione e la soggettività poetica un pericolo sempre in agguato agli spazi analogici ed enigmatici configurati allo spazio analogico ed enigmatico configurato dallo stream all'allusività umoristica;allo spazio come movimento di fuga nei romanzi di Cendrars, Larbaud, Morand , Céline ; agli spazi duali e metaforici tra magia e storia , tra Mosca e Gerusalemme , di M.Bulgakov nel *Maestro e Margherita*; agli spazi epici e trasformativi tra progresso e regresso ; agli spazi metropolitani ed archetipici, dove l'anonimato e l'innaturalità sono la cifra del moderno ; agli spazi linguistico- combinatori di Perec dove in un edificio , come nell'aleph borgesiano, il mondo intero è simultaneamente visibile e il romanzo diventa <<la dilatazione iperbolica di un attimo>><sup>7</sup>; al paesaggio della narrativa italiana contemporanea (Calvino, Ottieri, Tabucchi, Ortese, Samonà, Eco, Del Giudice,...)in cui la forma del romanzo è messa – per vedere se ne resti impressa- a confronto con quella dello spazio che ha assunto come suo tema. Fino allo spazio metaforico della paura tra romanzo gotico e filmografia del novecento, concludiamo con le finzioni dei fantasmi e dei mostri, il tempo è ciclico, lo spazio è una costellazione fissa di focolai del terrore dove il piacere della paura ci consente di manifestare liberamente tutta la nostra paura del piacere. Da qualche parte Nietzsche formula un suggerimento: non ricorrere mai, per costruire o presentare i propri discorsi, all'espedito di annunciare quello che ci si accinge a fare. Abbastanza chiaro è il ruolo del paesaggio nella migliore poesia italiana di Otto e Novecento , da Leopardi a Montale a Luiz . Si dislocano sui due grandi versanti del paesaggio naturale e di quello umano , di quello della natura e quello della storia, quello della campagna e quello della città. Ci sono stati grandi poeti del paesaggio naturale (Leopardi e Montale) e grandi poeti del paesaggio agreste(Pascoli), grandi poeti del paesaggio storico(Manzoni, Carducci) e di quello cittadino(Sbarbaro e D'Annunzio). Ci sono del resto paesaggi suscettibili di essere visti solo dall'alto del balcone della Storia(le cartografie di Carducci) e altri visibili solo dall' avvallamento psicologico del soggetto depresso e spaventato(i nebbiosi paesaggi di Pascoli); ci sono paesaggi netti e precisi da cui procedono poi il sogno

---

<sup>7</sup> I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Ed. Bulzoni, Roma 1998, a cura di Paolo Amalfitano, Introduzione, pag. VI.

e la visione (come quelli di Leopardi) e altri la cui allegoricità precede e condiziona la loro stessa descrizione (come quella di Luzi).

Ci sono paesaggi reali che si fanno simbolici e paesaggi simbolici che si fanno reali. Lo spazio nel romanzo è sempre immerso nel tempo storico e il marchio della temporalità lo deprime e penalizza o, se vogliamo, lo costringe a ruoli subalterni nel racconto, che si muove come tale solo in diacronia. Il romanzo è "storia" e quindi temporalità, coi suoi tipici tratti di soggettività, di deformabilità individuale; lo spazio, il cui tempo è oggettivo e presente, visibile, è per esso secondario, per quanto importante. Rosario Assunto, lo studioso che più ha in Italia affrontato questi problemi, sostiene che il paesaggio naturale è la vera rappresentazione spaziale del tempo e della natura; ma la temporalità della natura è incompatibile con quella del racconto di una storia, perché se là il tempo è come vuole Assunto, costante, antico e nuovo in se stesso, qui si sarà più lineare, avvolte diverso e poi progressivo. Nel romanzo infatti le storie, vogliono tempi concreti, sia pur anche di una effimera temporaneità, e non stano in piedi nel tempo infinito, ancorché solido e sicuro come lo vuole Assunto, rappresentabile simbolicamente dalla natura. Il tempo si può descrivere - istante per istante, dilatandosi così che non se ne vede più la fine. Solo se il tempo coincide con lo spazio, lo spazio può agire da protagonista assoluto sulla scena del racconto. E poiché questo non è possibile, se non nei paradossi e nella narrativa sperimentale d'avanguardia, il suo ruolo resta, in genere, forzatamente di servizio nel romanzo, genere tradizionalmente piegato verso il tempo dell'individuo se non addirittura delle generazioni. Nella narrativa moderna, per la verità, l'operazione dello spazio è stato in un certo senso, riproposta da un genere di romanzo che rievoca tempi mitici, spazi felici, per lo più legandoli all'infanzia e ai paesaggi della giovinezza. A questo punto confermiamo che lo spazio è trasportato fuori del tempo, come nel giardino arcadico, nel tempo perduto e desiderato del passato biografico, uno spazio del desiderio regressivo, una nostalgia di paesaggi che, in realtà, sono ancora una volta, sentimento del tempo. La difficile posizione del paesaggio del romanzo è l'ambientazione dei fondali su cui si svolge il racconto.

E ci sono romanzi in cui il paesaggio si fa immagine sociologica e antropologica, giocando un ruolo straordinario nella struttura del racconto (da Verga alla Deledda). Solo i romanzi psicologici, in cui i luoghi sono figura dell'io e per i quali è funzionale un posto fisso e chiuso, sono riusciti a riconoscere allo spazio un ruolo davvero importante. Il sovrappeso simbolico crea infatti intorno ad esso una grande suggestione affabulatrice ed evocativa. Lo spazio orienta la narrazione offrendole un centro, il punto di riferimento. In romanzi di tipo tradizionale, lo spazio resta sempre funzionale al tempo, secondario alla storia e insomma ininfluenza sulla forma del racconto, scandita dai parametri consueti della diacronia.

Per trovare in Italia un romanzo in cui veder riconosciuto il tempo allo spazio un ruolo veramente decisivo ai fini della forma stessa della storia dovremmo arrivare probabilmente a Pirandello che non arriva mai agli estremi. La durata per Pirandello non ha nulla di lineare, permette che vi siano dei balzi temporali, non conosce la consequenzialità di passato, presente e futuro, potremmo dire che è il tempo vissuto alla giornata , fatto di frenate ed improvvise accelerazioni, a seconda di ciò che le situazioni di volta in volta ci presentano. L'intelligenza cerca di regolare il tutto in un movimento temporale ordinato, fatto di un prima , un adesso e un poi, tuttavia l'intelligenza vede solo le maschere e per vedere la vita c'è bisogno dell'intuizione. Si capisce che la durata interiore della vita dei personaggi di Pirandello è la vita continua d'una memoria che prolunga il passato nel presente, esprime questa tipica che il lettore trova di fronte il personaggio che vive dentro lo spazio proprio che osserva la realtà filtrata dalla durata, non è altro che una percezione che vorrebbe soffocare per dar posto a una vita più ordinata con delle regole e delle convenzioni schematizzate in modo soggettivo per affermare l'esistenza dell'uomo. Pirandello lotta quindi contro l'immobilità del tempo, ovvero della dimensione tempo-spazio alcuni i suoi personaggi utilizzano la categoria del cronotopo. L'allegoria e il simbolismo dei personaggi ne risultano così rinvigoriti, oltre a Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda , ad Enrico IV, intrappolato in un tempo che non è il suo , un tempo che tende ad isolare questo eroe , ormai lontano dallo spazio che era solito occupato. Ognuno ha il proprio spazio ed il proprio tempo , chi tenta di uscirne diventa un'isola , si trova di fronte ad un mondo impenetrabile e occuperà i tempi e gli spazi delle persone che entreranno in contatto con lui. Il paesaggio del passato è il paesaggio letterario per eccellenza, visto solo nelle cartoline della letteratura, nell'acronica irrealtà di una ricostruzione impossibile. Una forte caratteristica e quasi fissa nelle pagine che referenziano il tempo e lo spazio sono gli autori di una delle più fertili regioni letterarie del nostro secolo- la Liguria di (Sbarbaro, Boine, Montale, Calvino). Tra gli eredi di Calvino il paesaggio gioca un ruolo di primo piano in due autori come Nico Oregò e Francesco Biamonti. Fin *dall'Angelo di Avrigue*, Biamonti ha affidato al paesaggio ligure la parte di un vero e proprio deuteragonista delle sue storie, è un paesaggio gremito di luce, abbagliato da colori intensi e scavato da sotterranee memorie letterarie, poetiche , narrativo e, persino trobadoriche, questo paesaggio è dunque vivo, sente, partecipa. Ci sono anche i romanzi in cui uno spazio puro , più che un paesaggio, occupa una posizione di rilievo. Pensiamo a due libri ,molto diversi tra di loro , come *Fratelli* di Carmelo Samonà e *Staccando l'ombra da terra* di Daniele del Giudice. Lo spazio chiuso ma labirintico di un grande appartamento semivuoto è il recinto in cui si svolge la storia di una convivenza oltre i limiti della normalità razionale.



La storia qui scrive delle linee geometriche e ritualizzate in uno spazio muto e certo. Lo spazio vince nel regno di matto annullando il tempo e la diversità, in una permanenza dell'identico che preluderebbe persino la storia, se il romanzo non ne inventasse di sue i complicati, scenografici giochi di due fratelli, gli universi possibili, le proposte alternative alla realtà, che la scrittura edifica nel resoconto del narratore. La temporalità, vista dall'alto, si identifica con lo spazio e, in questo modo, anche il paesaggio può, se non raccontare, alludere a delle storie che sembra affiancare un universo a due dimensioni, in cui tempo e spazio si ingorgano allo stesso punto. Il romanzo vive dentro la temporalità e solo in casi particolari o quando si spinge ai limiti della sperimentazione può provare ad abolirla o a subordinarla all'altra dimensione. Il romanzo è il genere della modernità perché ha fatto propria la percezione moderna del tempo come espressione di un soggetto, ricusando il tempo oggettivo e con esso lo spazio assoluto, figura del tempo senza l'uomo. Dobbiamo dire a questo punto che il paesaggio rientra in letteratura non solo, dietro lo schermo del discorso visivo del cinema e della televisione, ma anche dietro quello del discorso già visto o meglio già letto. Il nesso viaggio/avventura/essere- l'idea che solo l'altrove permette di misurarsi nell'azione e permette all'azione di avere dimensioni epiche.

L'azione, come la partenza, è la risposta riflessiva all'angoscia della stasi, dell'impantanamento, dell'incontro col proprio vuoto. Il racconto segue lo scorrere delle ore senza salti significativi che non ha un inizio marcato, né tanto meno una fine risolutiva. Per questo, nello spazio analogico succede tutto ciò che avviene, spesso uno spazio mentale, per lo più senza sfondo, governato dalla legge del rimando interno.

## Capitolo 2

### **2 Luigi Pirandello - un formidabile palcoscenico narrativo.**

Un più ampio interesse merita l'opera narrativa di Luigi Pirandello. Le sue opere narrative sono in tutti i motivi e in tutta la quantità della sua vita. Ha affrontato tutte le forme di espressione letteraria: poesia, novella, romanzo, dramma, saggio, sceneggiatura, con un continuo sconfinamento tra generi diversi con situazioni e personaggi. Novelle e romanzi sono i germi da cui, specialmente all'inizio, prende avvio e successivamente si amplia la produzione teatrale di Luigi Pirandello: avviene molto spesso che i drammi sono rielaborazione per la scena di novelle, a volte con le stesse battute. Uno degli aspetti peculiari dell'opera narrativa di Pirandello è la *sicilianità*, sulla quale sono impostati moltissimi argomenti delle

novelle e dei romanzi. La sicilianità è <<amore aspro per la sua terra >><sup>8</sup>. La carriera letteraria di Luigi Pirandello iniziò presto perché- dopo il ritorno dalla Germania , dove si era laureato nel 1891- si stabilì subito a Roma dove con l'aiuto di Luigi Capuana si inserì negli ambienti culturali della capitale. Sempre qui iniziò a collaborare alle riviste del tempo- come, ad esempio, "La Nuova Antologia", "La Tribuna", "La Fiera Letteraria" ed altre e sempre qui e in altre città cominciò a dare alle stampe le prime opere.

Pirandello come romanziere vale indubbiamente meno del Pirandello novelliere: l'indole dell'Uomo e dello Scrittore era più incline al rapido articolarsi e sciogliersi degli avvenimenti nel corto respiro della novella, anziché nel loro lento e minuto intrecciarsi nell'elaborata trama del romanzo. I temi dei romanzi sono sempre quelli dei drammi e delle novelle: il primo fu *L'Esclusa*(1893-1894) . All'*Esclusa* seguirono: *Il turno* (1895), *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Suo marito* (1911), *I vecchi e i giovani* ( 1912-1913), *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1914- 1915) e *Uno, nessuno e centomila* (1927).

Sono in tutto sette romanzi dei quali si può dire che oggi resiste meglio alla lettura. I romanzi pirandelliani non colgono figure rappresentative di tutta un'epoca o di un ambiente , ma si fondano su casi e avvenimenti singolari, perciò di quei romanzi non rimane nella fantasia del lettore nessun carattere, nessuna figura. Dal punto di vista dello svolgimento dell'arte pirandelliana è però notevole l'importanza dei romanzi in quanto essi segnano il più deciso allontanarsi dai modi del Verismo verso il Decadentismo, visibile nella tendenza di dare ai personaggi più rilievo simbolico che descrittivo, guardandoli più nel loro significato intimo, cioè in quello che essi vogliono e debbono rappresentare che nel loro aspetto fisico. Un grande interesse merita l'opera di Pirandello novelliere. La novella ha avuto in Italia sempre molta fortuna e Pirandello ne è senza dubbio uno dei maggiori rappresentanti detto anche: "il genio della novella". Pirandello non ebbe perciò modelli fissi a cui si sia veramente e decisamente ispirato , né i russi Cechov, Gogol o Turgheniev, ai quali si accosta per l'acuta introspezione dei personaggi, nemmeno il Verga, dal quale si allontanò dopo averne sentito l'influsso nella prima raccolta, *Amori senza amore*, avendo trovato la via tutta sua. Con Pirandello il realismo ottocentesco volgeva al realismo surreale , che è motivo essenziale della odierna narrativa italiana ed europea. L'Agrigentino è proprio animato da un bisogno sempre desto di dare un carattere di simbolo alle figure che la realtà gli presenta; cosicché nella novella accade quasi sempre che realtà e simbolo convivano benissimo insieme. La maggior parte dei racconti pirandelliani lasciano in bocca un sapore aspro e amaro, come una pietà cattiva , o una saggezza scettica , o una complicità subdola. La vita per Pirandello

---

<sup>8</sup> G.Munafò ,*Conoscere Pirandello, Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana , Storia e antologia della critica.* Firenze, 1991, Edizione- Le Monnier, pagg.64.

e simultaneamente delicata e mostruosa , semplice e assurda, autentica e artificiosa. Nessuno dei nostri scrittori ha disintegrato la realtà con un'analisi così spietata come fa Pirandello. La scrittura di Pirandello è robusta , più dotata certamente di corredo lessicale rispetto ai suoi maestri, Capuana, Verga e De Roberto ; ma senza studio , senza ricerca compiacente. La sua parola è fortemente espressiva e anche generosa. Rispetto alla parola, alla sintassi, allo stile, sembra che lo scrittore ostenti una certa sprezzatura e forse anche diffidenza. Nella maggior parte dei racconti, per esempio , le indicazioni descrittive , anagrafiche o ambientali , preferiscono la schematica laconicità delle didascalie teatrali. La prima attenzione di tutti è andata all'uomo di teatro . Giustamente è :il teatro fu l'ultimo e senza confronto , il più universale e brillante aspetto di Pirandello . Il teatro è ormai un tono acquisito alla vita moderna che fa parte di quel programma o sentimento del tempo nostro che si è convenuto chiamare Novecento.

Lo stile di Pirandello ha potuto subire qualche lieve mutamento di opera in opera , ma dopo il risoluto distacco dalle giovanili influenze classiche , è sempre rimasto fedele ad una concreta chiarezza discorsiva. Può darsi che dal , che dal Carducci il narratore siciliano abbia preso qualche esempio. Se parliamo del linguaggio pirandelliano , diremmo che esso risulta più pungente , e anche più filologicamente controllato , nei racconti di ambiente siciliano; ma quando abbandona quei tempi familiari, Pirandello non si preoccupa troppo di dare al vocabolo una vita propria, che faccia spicco nel periodo e si impegna a chiarire le idee , i problemi ricorrendo alla prosa astratta, alla prosa di ragionamento . Pirandello non si accontenta di riferire quello che vede accadere , ma cerca di andare oltre le apparenze e di dimostrare che la realtà è diversa da quella che ci si vorrebbe lasciar credere. Ma anche dallo stesso Giovanni Verga , suo amatissimo maestro, egli finirà con allontanarsi , perché Verga è un narratore che espone i fatti così come accadono e non li giudica, mettendo anzi il suo impegno proprio in questa assenza di giudizio, secondo gli insegnamenti estetici di Flaubert e di Maupassant; mentre lui Pirandello , ha bisogno di intervenire, di far sapere al lettore che in quel che accade c'è una ragione , ed egli deve assolutamente dirla, quasi che li bruciasse sulla labbra. S'intende che, essendo Pirandello un artista, anche il commento viene trasfigurato in una forma di plausibilità e di immediatezza.

L'uomo Pirandello fu sempre più ottimista di Pirandello scrittore. Se possiamo fermarci a vedere come era il mondo di Pirandello e gli rapporti umani; attraverso le testimonianze dei familiari e degli amici sappiamo che prevaleva in lui l'indole bonaria cordiale dell'uomo. Accoglieva sempre cordialmente in casa sua , ma più spesso amava la solitudine. Era molto serio e pensoso, qualche volta anche amaro ,

sdegnoso ed aspro. Aveva intelligenza penetrante ed acutissima, che le vicende della vita volsero a considerazioni pessimistiche.

Quale fu la posizione di Pirandello di fronte al Verismo?

Il *Verismo*, storicamente considerato, si era formato ed era venuto svolgendosi soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in parte come reazione alle forme languide, in cui era caduto il Romanticismo. Il Verga, trapiantatosi a Milano dalla natia Sicilia, dopo una breve esperienza fiorentina, aveva dato il crisma dell'arte alle idee veriste predicate e divulgate in Italia dal conterraneo Luigi Capuana. Pirandello parte dal verismo nella seconda metà dell'ottocento e che voleva un'opera d'arte vera, che sembrasse fatta dalla natura e che la mano dell'autore non si dovesse vedere. Verga lo supera quasi subito perché la realtà per Pirandello non è una rappresentazione oggettiva. Per arrivare a un romanzo non solo soggettivo, ma nel quale la soggettività in sé è il tema principale e viene continuamente messa in discussione. Possiamo dire che i romanzi di Pirandello sono romanzi sperimentali assolutamente novecenteschi. Il verismo nasce sotto influenza del clima e del positivismo, quell'assoluta fiducia nella scienza, che si sviluppa e prospera. L'opera narrativa di Pirandello è drammatica si svolge nell'ambito della grande esperienza verista, da cui venivano rafforzate le naturali tendenze dello scrittore.

Pirandello vuole essere contro gli eccessi, contro il Verismo inteso alla maniera del fotografo e il realismo soggettivo del pittore: tra il fotografo e il pittore c'è quel tanto di non rigorosamente vero che salva l'arte. L'arte è la natura stessa è una visione di un paesaggio lunare che si trasforma in un simbolo di vita-natura.

Incontriamo anche elementi del *Decadentismo*, fuori d'Italia detto anche *Simbolismo*. Il Decadentismo nasce come reazione alla crisi del Positivismo e del pensiero scientifico. La sfiducia nella ragione, tanto esaltata prima nel Positivismo, determinò nel campo morale la crisi dei valori tradizionali generando insicurezza, scetticismo e un senso di angoscia esistenziale. La poetica del Decadentismo è strettamente connessa con la visione della vita intesa come mistero. Tale corrente di pensiero concepisce la vita, oltre che come abbandono agli impulsi interiori e alle più acute e raffinate sensazioni, esso diede origine a numerose poetiche particolari, come il Simbolismo, l'Estetismo, il Surrealismo, il Dadaismo, il Crepuscolarismo, il Futurismo, l'Ermetismo. In Italia il Decadentismo si sviluppa molto lentamente, assumendo aspetti diversi in rapporto alla personalità di ciascun artista. In Luigi Pirandello per esempio l'aspetto dialettico, polemico, demolitore delle ipocrisie e dei luoghi comuni è dovuta alla tenacia della

tradizione culturale italiana che infine il Decadentismo ha la misura e un equilibrio dello spirito nazionale. Abbiamo bene notato la visione di Pirandello che rispecchia un relativismo estremo, che poggia su contrasti a priori, insisti, nella stessa natura umana: contrasti che si intravedono e si ritrovano nella vita stessa dello scrittore, apparentemente tranquilla ma in realtà animata da un tormento interiore. E ben chiaro che il pensiero pirandelliano si fonda sul rapporto tra **Vita e Forma**.

La **vita** è un impulso vitale, autentico, appunto un flusso inarrestabile che scorre nell'individuo; la **forma** è l'insieme degli accordi e degli inganni che la società impone all'individuo, costringendolo ad un'esistenza in autentica. Fuori dubbio è che il Decadentismo rappresenta anche un'esperienza di cultura quanto mai interessante, che apre vie insospettate dell'arte, da Baudelaire e Verlaine, Rimbaud, Pascoli, da Schopenhauer a Kierkegaard, da Wagner a Debussy, dall'impressionismo del Monet ai cubisti, scoprendo ed indagano nel subcosciente dell'uomo, dando una coscienza artistica più europea e più universale, sebbene gli si debba rimproverare di averci dato pure un'arte ermetica, eccessivamente simbolica. Pirandello può considerarsi insieme al Pascoli e al D'Annunzio il maggiore interprete della sensibilità espressa dal Decadentismo in Italia, come ed analizzare i sintomi della inquietudine che travaglia l'anima moderna, smarrita nel mistero che ci avvolge. Un Segno dell'appartenenza di Pirandello al Decadentismo è quel suo tendere a dare ai suoi personaggi significato simbolico e a farli apparire come paradigmi significativi della sua vita. L'estetismo pirandelliano ha perciò un vero e proprio fondamento morale, immune dal superomismo, non è paranoico e maniaco come spesso succede ai decadenti. E per concludere con Decadentismo diremo che, conformemente alla poetica di quel movimento culturale, l'opera di Luigi Pirandello non canta gli eroismi e le passioni umane, ma scopre i moventi segreti delle azioni, non celebra e non esalta, ma è introspezione ed analisi del subcosciente.

Nel mondo narrativo di Pirandello è ben ricordato anche il passaggio o l'esperienza freudiana. L'insegnamenti di Sigismondo Freud (1856-1939), fondatore della psicanalisi, si veniva svolgendo proprio negli anni in cui si maturava la formazione culturale di Luigi Pirandello e successivamente veniva affermandosi la sua arte. Secondo Freud i casi umani sono regolati da una logica sicura e matematica, ma in essi c'è sempre qualcosa che sfugge al dominio della volontà dell'uomo ed è ciò che finisce quasi sempre col determinare gli avvenimenti. Pirandello era sempre aggiornatissimo sui problemi di scienza, di morale, di costume del suo tempo e senza dubbio dei problemi della psicanalisi.

Nel suo palcoscenico narrativo Pirandello propone la finzione scenica, la riforma del teatro dove introduce una visione statica reale cioè una realtà oppostamente interpretabile e per questo priva di una consistenza del vivere in modo collettivo senza distruggere la teoria dell'illusionismo dello

spettatore. Non si tratta del teatro grottesco dove il narratore lo può distinguere tra comico e tragico, rimane soltanto la visione che imprigiona la vita con un unico rimedio assurdo del vivere in pietà e compassione. Luigi Pirandello si concentra sull'individuo, sulle sue ansie e sui suoi disperati tentativi per vivere, per essere qualcuno, ma è sempre insoddisfatto fino al punto di arrivare a compiere gesti bizzarri, se non folli. In un universo indecidibile tutto appare relativo, compreso l'individuo. In altre parole, se fosse vissuto oggi, Pirandello avrebbe continuato a trattare gli stessi problemi, lo stesso tema con la stessa intelligenza soft, oppure, avendo lo stesso interesse per il successo, avrebbe scelto una soluzione più hard, fosse consapevole delle stesse capacità letterarie non meno dell'ambizione nutrita per la notorietà. Ma noi sappiamo che il suo ingegno è stato al meglio proprio nel mondo letterario con cui ha saputo affrontare e superare la diversa maniera di giudicare gli altri che ciascuno di noi possiede.

## **2.1 Luigi Pirandello - cenni biografici.**

Luigi Pirandello nasce il 28 giugno 1867 in un casolare della campagna denominata << *Caos*>>, dal nome di un intricato bosco (*u vuscu du Càvusu*), per cui amò autodefinirsi << *figlio del Caos*>> intorno a Girgenti (Agrigento dal 1927). Secondogenito di Stefano e Caterina Ricci Gramitto. Il padre Stefano appartiene ad una ricca famiglia di commercianti di zolfo e si occupa dei cospicui interessi dei Pirandello nella zona; anche la madre Caterina è di famiglia benestante, ma della borghesia professionistica di Agrigento. Sia la famiglia Pirandello sia la famiglia Ricci Gramitto, fieramente antiborboniche, hanno partecipato attivamente alle lotte risorgimentali. Luigi trascorse l'infanzia a Girgenti, tra un padre sanguigno e autoritario, una madre affettuosa e una domestica (Maria Stella) aperta alla dimensione spiritica. Ha l'istruzione elementare in casa, ma, più che dalle nozioni scolastiche è affascinato dalle favole e dalle leggende, tra popolari e magiche, che li racconta la vecchia serva. Inizialmente molto religioso, si allontanò dalla Chiesa per un evento da lui traumaticamente vissuto come segno di ipocrisia e poi narrato in una novella del 1913, *La Madonnina*.

A soli dodici anni, dalla lettura delle tragedie di Silvio Pellico prese la sua passione per il teatro. Per volere del padre si iscrive alle scuole tecniche di Girgenti ma attratto dagli studi umanistici, il quattordicenne Luigi ottiene di frequentare il ginnasio liceo Vittorio Emanuele II e dove rimase anche dopo il rientro dei suoi. Nel 1880 la famiglia si trasferisce a Palermo; nella capitale dell'isola. Luigi compie gli studi di liceo, legge molto soprattutto i poeti dell'800 italiano come Carducci e Graf, comincia a comporre le poesie. Nel 1886 si iscrive contemporaneamente alle facoltà di lettere e di legge. A

Palermo si innamorò di una cugina maggiore di lui, Lina Pirandello , per amore della quale tentò anche di lavorare con il padre nelle zolfare di Porto Empedocle. Matura in questo periodo il contrasto con il padre , di cui Luigi ha scoperto una relazione; alla disarmonia con il padre , un uomo dalla corporatura robusta e dai modi sbrigativi e concreti , corrisponderà nel suo animo una profonda venerazione per la madre , che gli detterà , dopo la morte di lei , le commosse pagine della novella *Colloqui con i personaggi*(1915). Si va delineando la sua formazione, che oscilla fra il teatro dei pupi e la letteratura romantica( Pellico , Carrer , Prati, Rapisardi e Stecchetti), sul cui modello compone le prime poesie. La sua vocazione non si esaurisce nel comporre versi. Frequenta il teatro: scrive i primi drammi , rifiutati però dai capocomici. Dopo un momento di sconforto (“ Ho bruciato tutte le mie carte<sup>1</sup>”, scrive alla sorella), compone una commedia e progetta di sottoporla alla Duse.<sup>9</sup> Nel 1887, dopo una breve frequenza all’Università di Palermo , in cui conosce alcuni dirigenti dei fasci siciliani, si trasferisce a Roma , iscrivendosi alla facoltà di Lettere e alloggiando prima presso uno zio, poi in una pensione. A Roma giunge con entusiasmo, ma per un contrasto con il professore di latino, Onorato Occioni, decide di lasciare l’Università di Roma per recarsi a Bonn, sede che gli era stata consigliata da Ernesto Monaci , docente di filologia romanza. Intanto nel 1889 pubblica a Palermo una raccolta di poesie, *Mal giocondo*, che ottiene qualche giudizio incoraggiante (Arturo Graf) ma anche negativo (Domenico Gnoli). Rientrato in Italia , pubblica la seconda raccolta di versi, *Pasqua di Gea* , dedicandola a Jenny Shulz-Lander, di cui a Bonn si era innamorato. Nel 1892 liberato dagli obblighi di leva assolti dal fratello, si stabilisce a Roma, dove vive con un assegno del padre. Introdotto negli ambienti culturali della capitale, conosce Luigi Capuana, frequenta inoltre Ugo Fleres, Giustino Ferri, Tommaso Gnoli, Giovanni Cena, Giuseppe Mantica, e più tardi Ugo Ojetti . Indirizzato da Luigi Capuana sulla via della prosa, scrisse nell’estate 1893, il primo romanzo, *Marta Ajala*, storia di una donna siciliana cacciata di casa dal marito per un adulterio non commesso e riaccolta quando invece il fatto è accaduto. Nato sotto il segno della novella *Ribrezzo* e del romanzo *Giacinta* di Capuana, il romanzo, con il titolo *L’esclusa*, fu pubblicato solo nel 1901 a puntate nella *Tribuna* e in volumi da Treves (Milano 1908).

Nel 1894 sposa a Girgenti, Maria Antonietta Portulano,(Nietta) nata nel 1872, figlia di un imprenditore socio del padre, Calogero Portulano e si stabilisce definitivamente a Roma. Nel mese di giugno del 1895 nacque il primo figlio, Stefano, cui seguirono Rosalia (Lietta) nel giugno 1897 e nello stesso mese, due anni dopo, Fausto Calogero (detto, in famiglia, Lulù).

---

<sup>9</sup> F. Merlo, *Prefazione, Luigi Pirandello. Uno, nessuno e centomila*, Milano, Ed. Mondadori, 1992, p. 2.

Nel 1894 uscirono sia la prima raccolta novelle, *Amori senza amori*, (Roma) dove si trova uno spunto che diverrà più tardi commedia *L'amica delle mogli*.

Dal 1895 inizia un'intensa collaborazione con giornali e riviste letterarie (<< Gazzetta del popolo>>, << Il Marzocco>>, << Roma letteraria>>). Scrive il romanzo *Il turno* (che sarà edito nel 1902).

Nel 1896 pubblica le *Elegie renane*, composte in gran parte a Bonn; nello stesso periodo pubblica la traduzione delle *Elegie romane* di Goethe, e vari articoli e saggi; lavora anche alla commedia *Il nibbio*, che riscuoterà più tardi successo col titolo *La ragione degli altri*. Nel 1897 riceve l'incarico di Lingua italiana e stilistica presso l'Istituto Superiore di Magistero di Roma.

Sulla rivista dal titolo shakespeariano <<Ariel>>, fondata con Ugo Fleres e con Italo Carlo Falbo, pubblica nel 1898 il primo testo teatrale, l'atto unico *L'epilogo*, scritto probabilmente nel 1892 e più tardi intitolato *La morsa*.

1901 pubblica *Il turno* e comincia a raccogliere in volume le novelle apparse in giornali e riviste: *Beffe della morte e della vita* e *Quand'ero matto ...*

Nel 1903 un allagamento e una frana distrugge la miniera di zolfo di Aragona di proprietà del padre, nella quale era stata investita parte della dote di Antonietta a da cui anche Luigi Pirandello e la sua famiglia traevano un notevole sostentamento. La notizia provoca alla moglie un disagio mentale, rimarrà minata da una grave forma di paranoia. Ella era sempre più spesso affetta da attacchi di gelosia, il disturbo prese un passaggio –atto che la portavano a scagliarsi contro tutte le donne che parlassero con il marito che lei pensava che volessero avere un qualche tipo di rapporto con lui. Antonietta morì in una clinica per malattie mentali di Roma sulla via Nomentana, nel 1959, a 88 anni. La malattia della moglie portò lo scrittore ad approfondire, portando ad avvicinarsi alle nuove teorie sulla psicoanalisi di Sigmund Freud, lo studio dei meccanismi della mente e ad analizzare il comportamento sociale nei confronti della malattia mentale. In questo difficile periodo scrive il romanzo *Il fu Mattia Pascal*, fu il suo grande successo, scritto, secondo la leggenda, nelle notti di veglia alla moglie paralizzata alle gambe. Il libro fu pubblicato nel 1904 nella "Nuova Antologia" e immediatamente tradotto in diverse lingue. Pubblica anche un'altra raccolta di novelle *Bianche e nere*.

Nel 1909 pubblica la prima parte del romanzo *I vecchi e i giovani* (la seconda parte uscirà nel 1913) e inizia a scrivere sul <<Corriere della sera>>. Il 26 giugno 1910, scrivendo a Massimo Bontempelli, annuncia di aver cominciato a stendere *Uno nessuno e centomila*, il romanzo verrà ultimato molto più



tardi e vedrà la luce nel 1925- 1926. Nel periodo 1911-1915 Pirandello prosegue un'intensa attività di novelliere . Nel 1912 pubblica da Treves la raccolta di novelle *Terzetti* e la seconda edizione dell'*Esclusa* . 1913 è la prima rappresentazione dell'atto unico *Il dovere del medico* . Nel 1914 fa stampare presso <<Quattrini>> la raccolta di novelle *Le due maschere*.

Allo scoppio della guerra il figlio Stefano parte volontario ; catturato dagli austriaci ,è internato in prigionia . Pirandello , legatissimo al primogenito , studente di lettere, progetta uno scambio di prigionieri, ma è spronato da Vittorio Emanuele Orlando. Stefano tornerà a casa nel 1918.

Nel 1921 esce la versione definitiva del *Fu Mattia Pascal* , cui l'autore ha aggiunto un importante *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. Nel 1922 le rappresentazioni dei *Sei personaggi* a Londra e a New York segnano l'ascesa a livello internazionale della fortuna di Pirandello.

Nel 1924 ,rientrato in Italia,cura una serie di nuove edizioni e ristampe. La Compagnia Niccodemi , con Vera Vergani e Luigi Cimara , mette in scena a Milano *Ciascuno a suo modo*, con grande attesa di pubblico in virtù della polemica tra Pirandello e Domenico Lanza, che aveva stroncato il copione in volume. Il 19 settembre dello stesso anno , cioè un mese dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti, in una lettera aperta pubblicata su <<L'Impero>>,Pirandello chiede a Mussolini l'iscrizione al partito fascista , anche perché spera di ottenere appoggi finanziari per il Teatro d'Arte, e poi per il Teatro di Stato. Da parte sua il fascismo diffida di Pirandello, che ,nei rapporti confidenziali della polizia ,è definito fascista nel distintivo ma non nel cuore, <<ambizioso, maldicente,ciarlatano,facile a cambiare idee e padrone a seconda del tornaconto>>.<sup>10</sup>

Nel 1925 Pirandello viene nominato direttore del Teatro d'Arte di Roma, fondato dal figlio Stefano, da Orio Vergani e da massimo Bontempelli. Nel 1929 Pirandello diventa membro dell'Accademia d'Italia, dove il 3 dicembre 1931 commemorerà solennemente Giovanni Verga.

La fama di Pirandello cresce intanto in tutto il mondo , si reca a Hollywood(1930) per assistere alle riprese del film tratto da *Come tu mi vuoi*.

Nel 1936 il <<Corriere della sera>> pubblica le ultime novelle ,poi confluite nel volume postumo *Una giornata* .

Luigi Pirandello si ammala di polmonite , muore la mattina del 10 dicembre 1936, nella sua casa romana di via Antonio Bosio , lasciando incompiuto il testo dei *Giganti della montagna* .

---

<sup>10</sup> G. Ferroni, *Cronologia. Luigi Pirandello Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1992,pag. XL.

<< Nella mia vita non c'è niente che meriti di essere rilevato: è tutta interiore, nel mio lavoro e nei miei pensieri che ... non sono lieti>><sup>11</sup>.

## 2.2 Analisi dei romanzi pirandelliani.

Se è vero che ogni uomo è definito nella sua personalità dai modi e dai risultati con i quali si realizza all'esterno, in altre parole, dal suo operare nell'ambito della comunità cui appartiene, ancora più vero è tale principio nei riguardi dell'artista, che affida la sua attività, e, insieme, tutto il suo valore umano a opere che sopravvivono alla sua esistenza fisica. Se ci chiediamo le ragioni di questo sopravvivere, e, anzi, più pieno inserimento nel corso del tempo, in linea generale si dirà che l'arte di Pirandello raggiunge con le sue radici quello strato profondo a cui fa capo l'universalità della coscienza; in altri termini, che essa realizza, in forme durature, sentimenti, stati d'animo, pensieri, nei quali ognuno riconosce, almeno un aspetto della propria umanità. Il motivo del successo è da ricercare nella poetica, cioè nei modi che sono propri dell'arte dello scrittore.

Non è senza significato il fatto che la fortuna europea e mondiale di Pirandello abbia avuto inizio dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, andati in scena nel 1921: quest'opera è certo l'espressione più tipica dell'ingegno poetico dello scrittore. La letteratura costituisce il riflesso; ma spesso l'artista, quasi che in lui la sensibilità sia più vigile e acuta, precorre i tempi, sì che la sua opera, rimasta più o meno estranea ai contemporanei, è invece sentita come congeniale e propria dalle generazioni successive. Questa è stata, per l'appunto, la sorte dell'opera di Pirandello. Il romanzo pirandelliano il riferimento intellettuale è implicito nel personaggio o, per la maggior parte dei casi, è dichiarato attraverso un processo dialettico. La storicità di un romanziere cioè il suo tempo, risulta da due principali componenti, l'ambiente di vita in cui si plasma la sua umanità, e la cultura, la tecnica, della quale viene in possesso attraverso apprendimento e studio. La storicità di Pirandello sotto l'aspetto, per dire così, naturale, si muove fra il polo della vita popolare, come si attua nella struttura e nei costumi di una società rurale, e quello dell'ambiente della piccola e media borghesia cittadina. I romanzi di Pirandello hanno la duplicità del coefficiente ambientale che si manifesta anzitutto in una sorta di bilinguismo, per il quale il registro del dialetto, come lingua parlata, è presente nel registro della lingua scritta appresa nella scuola. Nel linguaggio di Pirandello corrono, come due inseparabili fattori, **dialetto** e **lingua colta**. Il dialetto, di gran lunga più ricco di riferimenti analogici, allusioni, risonanze affettive, urge all'espressione e informa di sé la scrittura, specie quando il romanziere vuole dare rilievo sensitivo o lirico alla propria

---

<sup>11</sup> G. Ferroni, *Cronologia. Luigi Pirandello Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1992, pag. XLVI.

rappresentazione. L'interesse del romanzo è più, per così dire, storico che artistico, in quanto vale più a determinare e a chiarire le posizioni del pensiero pirandelliano, anziché a mostrarne l'arte; il titolo stesso del romanzo sintetizza il pensiero di Pirandello: "l'uomo è *uno* (quello ch'egli crede di essere), *nessuno* (perché non è riuscito mai a dare una forma alla sua vita o a riconoscersi nella forma che gli altri gli danno), *centomila* (cioè tutte le forme che gli danno le centomila persone che lo avvicinano)".<sup>12</sup>

La conclusione che si ricava dal romanzo, è di sapore russoiano e leopardiano: Moscarda è giunto ad uno dei periodi più difficili dell'uomo, a mezzo del cammino della vita, quando cadono i miti, si ridimensionano le cose e si guarda con spirito critico agli avvenimenti della vita. La discrepanza tra soggetto e mondo comporta, oltre a varie figure dell'antagonismo, due esiti opposti, ma talvolta coincidenti: il disfacimento di se stessi da Pirandello a Auster, e la tensione alla cancellazione del mondo. L'antitesi assoluto / relativo, leggibile anche –a seconda che si preferisca un lessico geometrico o grammaticale – nei termini di convesso/concavo o intransitivo/transitivo, mette così in campo più questioni, non ultime quelle della rappresentazione dei fatti etici. La letteratura si basa sulla psicologia elementare degli uomini e ne amplifica gli elementi, trasformandoli in motivi. Anche sul piano della visione del linguaggio si affrontano due posizioni diverse, se non opposte: i primi, in sintonia con il pensiero del nichilismo letterario, danno del linguaggio un'immagine negativa, i secondi invece, per lo più, gli affidano ancora un compito e una funzione e vedono in esso lo strumento indispensabile alla relazione tra gli uomini e, soprattutto, il veicolo. Nei romanzi di Grossman, Yehoshua, Saramago, Kis, Sebald e in tanti altri, già in Henry James e in Virginia Woolf, la prima possibilità del soggetto sta nel suo assoggettamento, nel suo essere coinvolto in un compito a cui non può sottrarsi: obbligazione e legame. Il romanzo contemporaneo pare consegnarci con i suoi *figuranti* una più complessa nozione dell'identità che si costruisce nel tempo e nella relazione nel luogo della prossimità e nello spazio del congedo dall'ossessiva passione del nulla che ha insegnato un intero secolo. Se mettiamo come forma propria vera di tutti i romanzi di Luigi Pirandello troviamo alcuni episodi dove hanno lo stesso tema e idee. La più importante che sembra sia notata è la solitudine dell'uomo contemporaneo. Osserveremo questo nei prossimi sottocapitoli quando analizzerò i tre romanzi che mi sembrano più importanti e più interessanti. Un altro fatto è il nichilismo disperato di Pirandello, come esempio *Il fu Mattia Pascal* che è molto fondamentale nella storia dell'avversione di Pirandello contro la società che tende ad immobilizzare l'individuo in una maschera, ad ucciderne lo spirito, e nel processo critico per cui

---

<sup>12</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello, Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana, Storia e antologia della critica*, Ed. Le Monnier, Firenze, 1991, pag. 131.

Pirandello è venuto scoprendo la sorgente delle sue ispirazioni in alcune formule: per esempio nella contrapposizione della vita alla forma, o soltanto dell'uomo allo specchio.

Ma la via per comprendere i drammi e tutte le altre opere di Pirandello non è questa delle formule a cui si ispirano con un'ingegnosità meccanica e uniforme. La via è lo studio del nichilismo disperato da cui nascono e degli effetti di questo nichilismo nell'arte di Pirandello. Le tristezze della vita abbattano nei suoi personaggi tutte le illusioni e le speranze, disgregano tutte le convinzioni, smorzano tutti i moti del loro animo: ne nasce una malattia dello spirito, che non palpita più, ma sillogizza con un accanimento freddo e amaro. Nell'«Avvertenza» alla ristampa del *Fu Mattia Pascal* Pirandello ha detto: «mai l'uomo tanto appassionatamente ragiona», «come quando soffre, perché appunto delle sue sofferenze vuole veder la radice»; un personaggio di *Ma non è una cosa seria* (1908) dice: «La natura che ci vuole tanto bene, non ha voluto che noi soffrissimo soltanto per i nostri sentimenti e le nostre passioni, ma che ci avvelenassimo anche col sublimato corrosivo delle deduzioni logiche».<sup>13</sup> Questo è lo stato d'animo di tutta l'opera di Pirandello: e in alcune novelle. Pirandello drammaturgo nasconde con le sue complicazioni dialettiche il suo difetto di forza fantastica e di potenza sintetica e un reale inaridimento. Il suo personaggio vorrebbe essere un laico per disdegnoso gusto- e sarebbe un personaggio poetico. Lo stile dei romanzi di Pirandello si rivela sulle ragioni di poetica su cui si fonda il livello del significato profondo della sua letteratura. Con le sue tendenze all'instabilità, alla combinazione multiforme. Analizzando i tre romanzi: *Il fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno e centomila* e *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, come livello stilistico che offre Luigi Pirandello ho osservato una molteplicità di elementi di interesse: caratteri che si rivelano del resto coerenti con la poetica dell'autore siciliano. I punti principali a cui si possono ricondurre, secondo la critica sono:

1 i fenomeni della scrittura

2 la composizione delle strutture (che non sono mai lineari nel racconto)

3 l'opzione per una particolare medietà linguistica (cioè per una lingua non stilisticamente elevata, anzi con ampie forme dell'oralità).

Come ravvisa Enrico Testa ne *Il fu Mattia Pascal* così come negli altri romanzi pirandelliani, si può osservare il «distacco dai modi tradizionali della narrativa, del vecchio ordine lineare adottato per la

---

<sup>13</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello, Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana, Storia e antologia della critica*, Edizione Le Monnier, Firenze, 1991, pag.252, (Attilio Monigliano, da op. cit., pag.622-625).

raffigurazione degli eventi e dei personaggi".<sup>14</sup> Alla visione del poeta fa da contraltare anche quella del filosofo più si nota nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* dove indaga il cinematografo nelle sue ambiguità e contraddizioni, analizzando il rapporto uomo/macchina. Molte facce da riscoprire qui è proprio la società che appartiene all'immagine, dove la realtà è ciò che si rappresenta o esiste in quanto è possibile rappresentarla. Da questo momento facciamo un legame stretto con *Uno, nessuno e centomila*, un legame mosaico complesso composto con linguaggio filmico di flash back, frammenti da ricostruire ancora e da rimontare poi centrati sui conflitti e le passioni individuali, tristezze, miserie, disillusioni, nostalgie e disincanti.

I temi conduttori di tutti i romanzi di Pirandello confluiscono nell'immagine che solo noi lettori vediamo nella sua doppia macchina del tempo la disordine dell'esistere trasformandola in realtà. Quante volte Pirandello è tornato su tale realtà ma solo noi abbiamo saputo dare vita agli oggetti, all'importanza della lettura, influenzando i nostri giudizi per poter dopo ricostruire la vera personalità e i limiti della nostra memoria che tende avvolte di perdersene nell'abisso dei pensieri. Partecipiamo anche noi alla colpa, perché sentiamo che l'atteggiamento che condusse un dato individuo a un certo punto, non è fondamentalmente diverso dagli atteggiamenti nostri nella vita, già per il fatto di vivere dice Pirandello, noi commettiamo l'ingiustizia, l'infelicità nostra proviene dalle illusioni della vita. Esaminando con attenzione i romanzi ho trovato la migliore originalità in Pirandello di fronte agli altri scrittori italiani contemporanei, originalità che già in sé gli permette di prendere un posto nella letteratura europea. Non è per il suo verismo, non è per il suo umorismo ma è per la sua capacità di rappresentare tutti questi componenti della realtà intima dell'anima. In secondo luogo, certo anche per una concezione con dell'io in apparenza dialettica, in realtà fantastica che ha altri origini forse partendo dal surrealismo. La collocazione europea del romanzo pirandelliano nasce anche, dalla sua conoscenza del dibattito filosofico di quelli anni: la teoria dell'umorismo costituisce, comunque, un paradigma, un modo di guardare le cose, o meglio, di guardare oltre le cose. In *Uno, nessuno e centomila* non solo conferma la messa in discussione dell'ordine del racconto ma la disgregazione del soggetto, del suo logocentrismo, dell'io diviso nella fugacità delle sue maschere ma anche la possibilità di varcare le convenzionalità sociali, di liberarsi gradualmente dagli ancoraggi che soggiogano il nostro vivere quotidiano. Se Joyce dissolve il soggetto nel flusso di coscienza, Pirandello lo frantuma nella poliedricità delle sue maschere. Non possiamo ignorare il pessimismo che troviamo nei romanzi, il pessimismo che sentiamo come una dolorosa melodia e che risuona nella prosa stessa, sia che descriva, uomini, fatti, paesaggi ma anche

---

<sup>14</sup> E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 167.

l'anima brillante per l'esterno. Il Pirandello non ha mai difficoltà per immaginare nuovi tipi e situazioni, spesso incontra i paradossi di cui la vita sociale è ricca ed è senza giudizi morali.

## 2.3 Il fu Mattia Pascal

<<Il fu Mattia Pascal >> è uno dei più celebri romanzi di Luigi Pirandello. Fu il più grande successo di Pirandello, scritto secondo la leggenda, nelle notti di veglia alla moglie, Maria Antonietta Portulano, paralizzata alle gambe, circostanza che in realtà manca di riscontri effettivi. Il romanzo apparve dapprima a puntate sulla Rivista Nuova Antologia nel 1904 e fu pubblicato in volume nello stesso anno. << Il fu Mattia Pascal >> è un romanzo nuovo, che apre una via nuova alla narrativa italiana e col quale Pirandello viene prendendo consapevolezza delle sue idee, iniziando il cammino della sua arte. Proprio è qui che comincia la guerra contro la verità degli uomini, mettendosi per la via del relativismo e rappresentando il doloroso sdoppiarsi della personalità umana. Questo è il periodo in cui cominciano le prime manifestazioni della follia della moglie (1904) e così Mattia Pascal diventa la personificazione del disagio provocato dallo sdoppiamento della personalità: Pirandello si sente onesto davanti alla sua coscienza, ma appare traditore agli occhi della signora Antonietta: Pascal per sé, Meis per gli altri. Tuttavia la conclusione del romanzo (il finto suicidio di Adriano Meis e la riparazione di Mattia Pascal) potrebbe far pensare che il contrasto tra io e non-io, tra sé e gli altri si componga, ed invece esso si approfondisce di più fino al vero dramma del povero Mattia escluso da una qualsiasi forma di vita associata, costretto all'amarezza desolata della solitudine. Parlando della struttura del romanzo possiamo dividerlo in due parti e diviso in 18 capitoli.

- parte prima, la storia comincia dalla fine della vicenda vissuta ormai estraneo alla vita, già "fu Mattia", il protagonista racconta in prima persona la propria storia. La struttura è ciclica, nei primi due capitoli da due premesse teoriche, e negli ultimi due, in cui si narra la trasformazione del protagonista nel "fu Mattia", il personaggio principale è già, per l'appunto, "fu Mattia". Nei primi due capitoli Mattia Pascal, il protagonista, vive in uno spazio morto.

- la seconda parte è un secondo romanzo nel romanzo. Il protagonista è il giovane Pascal. Qui il modello di romanzo è quello idillico – familiare: il luogo è campestre, vicino al paese di Miragno, un paesino ligure, e appartiene a una famiglia benestante, lontano dalla moderna civiltà industriale. Alla morte del padre, egli ha ereditato una discreta somma di denaro. Denaro che un amministratore disonesto di nome Batta Malagna ha mal gestito e dissolto, arricchendosi alle spalle della famiglia Pascal fino a

ridurla sul lastrico. Mattia infatti, per vivere è costretto a lavorare nella Biblioteca Boccamazza, lavoro che mal sopporta. Inoltre vive costantemente in lite con la moglie Romilda e con la suocera che lo disprezza, così, un bel giorno, decide di partire per iniziare una nuova vita. Arrivato a Montecarlo, vince alla roulette una grande somma di denaro e, con il suo piccolo capitale, pensa che le cose possano migliorare e fa per tornare a casa. Sulla via del ritorno, in treno, sfogliando un giornale, legge del suicidio di un uomo nel suo paese, tra lo stupore e la sorpresa scopre che si tratta del proprio suicidio. Per uno strano gioco del caso, il corpo in avanzato stato di putrefazione ritrovato nella gora di un mulino era stato, infatti, riconosciuto come suo da sua moglie e sua suocera, approfittando dell'occasione ghiotta, decide di cambiare la propria identità e, una volta per tutte vivere una nuova vita libera e svincolata da ogni convenzione e prigione sociale. Cambia nome. da ora si farà chiamare Adriano Meis, e affitta una casa a Roma. Quando, innamoratosi della figlia del padrone della nuova casa, però scopre di non poterla sposare, capisce che senza documenti, non può vivere libero come sperava. E così ancora, quando subisce un furto e non lo può denunciare, o quando subisce offese che non può vendicare. Decide allora di morire per la seconda volta, e rinascere come Mattia Pascal. Inscena il suicidio di Adriano Meis lasciando su un ponte il suo cappello, il bastone e un biglietto e torna alla propria vita a Miragno. Una volta rientrato in paese, però scopre che la moglie si è risposata e ha avuto dei figli con il suo amico, non c'è più posto per Mattia nella sua vita. Possiamo suddividere il romanzo in tre grandi sezioni:

-capitolo 1-6, conosciamo Mattia Pascal e scopriamo la sua morte,

-capitolo 7-16, leggiamo le vicende di Adriano Meis,

-capitolo 17-18, Mattia Pascal tenta di riprendere la propria identità e diventa il "fu" Mattia Pascal.

<<Il fu Mattia Pascal>> può essere letto anche come romanzo d'avventure. Molti sono i colpi di scena, le peripezie, le svolte inaspettate, lo stile è fluido, si adottano soluzioni di scrittura che vogliono restituire l'immediatezza di un parlato altamente emotivo, sintassi molto mossa e poco complicata, anti-umanistica, fitta di ripetizioni, di esclamazioni, il fatto è che Pirandello, ancora una volta, mostra di maneggiare con spregiudicatezza figure e tecniche proprie della tradizione appendicista. Pirandello genialmente mette a punto il suo peculiare concetto di umorismo, da intendersi come fusione di comico e tragico degradato o melodrammatico.

## Personaggi

**Mattia Pascal / Adriano Meis** è il protagonista e narratore della vicenda. Sul nome del protagonista, Pirandello stesso ci ha suggerito un'ipotesi interpretativa attraverso le parole di Roberto Pascal, fratello di Mattia: "Mattia, l'ho sempre detto io, Mattia, matto ... matto !Ma no! Matto!". Anche il cognome Pascal non sembra una scelta casuale. Il cognome Pascal, tipico dell'area piemontese-ligure, allude infatti alla resurrezione. Alcuni studiosi sostengono che Pirandello nella scelta del cognome Pascal si sarebbe ispirato a un filosofo francese, Theophile Pascal le cui opere sono presenti nella biblioteca del personaggio Anselmo Paleari. Mattia Pascal essendo lui il personaggio principale si sente appreso e schiacciato dalla vita che ogni giorno lo mette a dura prova, e l'unica cosa che desidera è quella di trovare una via di fuga che gli permetta di essere di nuovo libero. Detto, fatto, il destino decide di dargli questa opportunità e lo rende completamente indipendente, gli offre del denaro così che non si debba preoccupare del pane e del letto, lo libera da ogni legame con il suo passato, gli permette di far quel che vuole senza dover rendere conto a nessuno. Alla fine vivrà sulla propria pelle le conseguenze della sua scelta. Mattia è un tipico personaggio della letteratura dell'inizio del novecento, è un personaggio moderno e per questo lui è molto complesso, diviso, sdoppiato: in lui coesistono diversi uomini con diverse personalità che non riescono a trovare un punto d'armonia tra loro. La disgregazione dell'io in Mattia, pienamente realizzata, è consciamente contraddittorio, incoerente, disgregato in diverse identità che cerca ripetutamente di darsi, ma senza ottenere soluzioni. È un uomo debole che commette inconsapevolmente diversi errori di valutazione, illudendosi molte volte sul campo di possibilità che la vita gli offre lui crede di sfruttare al meglio. I suoi errori sono necessari nel suo processo di maturazione. Si può dire che il ruolo di protagonista è occupato da tre personaggi, frutto della progressiva trasformazione fisica e psicologica di uno solo, il narratore Mattia Pascal. Il ritratto fisico che Pirandello ci dà di questo personaggio è ben chiaro: egli ha una faccia placida e stizzosa, il mento piccolo e una fronte spaziosa e greve, ma soprattutto un occhio che tendeva a guardare per conto suo, questo è il elemento più caratterizzante della fisionomia di Mattia. Da un punto di vista fisico si può dedurre che egli non è un bell'uomo, di corporatura robusta e porta i capelli molto corti e la barba ben curata, la sua particolarità e ciò che marca il suo aspetto è lo strabismo dell'occhio sinistro. Nelle vesti di Adriano Meis egli porta i capelli lunghi che lo fanno assomigliare ad un "filosofo tedesco", è sbarbato e col tempo si fa correggere il suo difetto all'occhio con un'operazione chirurgica.

Il protagonista narra che il nome di "Adriano Meis" gli fu offerto in treno, partito da poche ore da Alenga per Torino, viaggiando con due signori che discutevano animatamente di iconografia cristiana. Accadde che uno dei vecchi ripeté il nome "Adriano", tante volte, sempre con gli occhi rivolti a Mattia, e in seguito ad una domanda pronunciò "Camillo de Meis". Mattia crede che gridasse a lui quel nome e



ripetendo meccanicamente il nome "Adriano", alla fine buttò via quel "de" e tenne il "Meis". Gli parve che questo nome quadrasse bene con il suo aspetto e si battezzò "Adriano Meis". La sua figura non è quella di un uomo vero, e anche il cambiamento di nome non comporta una nuova identità ;la storia del suo passato è frutto della fantasia , e la sua libertà è fittizia. Adriano infatti prenderà coscienza di essere solo un'ombra poiché privo di autonomia. La sua impotenza a vivere l'amore per Adriana lo rende partecipe di un autentico dolore. Egli decide di uccidere quell'ombra , illudendosi di poter così recuperare la vita di Mattia. Il terzo ruolo dopo Mattia e Adriano Meis è Il fu Mattia Pascal –il ritorno , fisicamente torna ad avere le caratteristiche di Mattia , a parte l'occhio operato , segno visibile della incombente presenza di Adriano. Con il ritorno a Miragno si dissolvono le ultime illusioni di Mattia che, quando tenta di recuperare il rapporto con la società, comprende amaramente di essere morto nella coscienza degli altri. Così egli diviene veramente l'eroe coscienza , che ha compreso come l'identità non esista, sia solo una costruzione illusoria.

**Romilda Pescatore** è la figlia di una cugina di Batta Malagna, Maria Dondi, vedova Pescatore. La madre cerca di darla in sposa all'uomo senza riuscirci. Romilda presenta un bel sorriso con uno sguardo dolce e mesto insieme : ha gli occhi verdi, cupi, intensi e ombreggiati dalle lunghe ciglia e capelli neri come l'ebano, ondulati , che le scendono sulla fronte e sulle tempie a far meglio risaltare la carnagione bianca. Gerolamo Pomino, l'amico di Mattia è innamorato di lei, e Mattia per conto suo, inizia a vederla ed a frequentarla . Ma i due ragazzi si innamorano e quando Romilda rimane incinta , anche se inizialmente pensa di dare il bambino a Malanga , che non ha ancora un figlio, la verità viene presa a sapersi e Mattia è costretto a sposarla. Romilda -moglie di Mattia, da cui ebbe due figli che però morirono entrambi nell'arco di un anno. Per ironia della sorte quando Mattia, dopo la sua lunga assenza, tornerà da sua moglie la troverà però già risposata, con un figlio proprio con Pomino.

**Gerolamo Pomino o Mino** è un amico d'infanzia di Mattia Pascal che già da ragazzo nutre un profondo affetto per Romilda Pescatore. Infatti Mattia conosce quest'ultima proprio per metterla in contatto con Pomino. Tuttavia dopo una relazione si trova costretto a sposarla. Pomino non serba rancore e aiuta Mattia a trovare lavoro presso la biblioteca del paese per risollevarne la situazione finanziaria della famiglia. Quando Mattia ritorna rivelando di essere vivo , egli nel frattempo si è sposato con Romilda e ora conducono una vita agiata e tranquilla con una figlia . Gerolamo è spaventato da un eventuale ritorno di fiamma e appare insicuro, timoroso e impacciato col suo vecchio amico. Gerolamo è vedovo con un figlio che si chiama come il padre (Gerolamo)- amico di Mattia, ha gli occhi ceruli mansueti i capelli pettinati con grandissima cura a farfalla.

**Roberto Pascal** detto **Berto** è il fratello maggiore di Mattia, conduce una vita serena seppur modesta.

**Madre** di Mattia è descritta come una donna buona che aveva per i suoi figli una tenerezza quasi morbosa. Dopo la morte del marito si sentì come perduta e la sua salute, fu sempre più cagionevole. Morì quasi lo stesso giorno della morte della nipotina avuta dal figlio Mattia. «Santa donna mia madre! D'indole schiva e placidissima, aveva una così scarsa esperienza della vita e degli uomini! A sentirla parlare pareva quasi una bambina.» «Gracilissima di complessione fu dopo la morte di mio padre sempre malferma in salute; ma non si lagnò mai de' suoi mali » « Aveva per noi una tenerezza addirittura morbosa, piena di palpiti e di sgomento, ci voleva sempre vicini quasi temesse di perderci» «Come una cieca s'era abbandonata alla guida del marito; rimastane senza si sentì sperduta nel mondo». Parlava con accento nasale e rideva anche col naso - come si vergognasse di ridere stringeva le labbra .

**Zia Scolastica**- la sorella del padre di Mattia e di Roberto , zitellona bisbetica ,con un paio di occhi furetto , bruna e fiera ,scappava via senza salutare nessuno. La zia Scolastica non si sposò mai con nessuno, perché aveva troppa paura che l'uomo da lei amato avesse potuto tradirla, aiutava sia la cognata sia i nipoti nei momenti di difficoltà, e cerca inutilmente di aprire gli occhi alla cognata, mentre Batta Malagna continua a danneggiarli, voleva però a tutti i costi che la madre di Mattia dopo che era rimasta vedova riprendesse marito, per il bene della famiglia.

**Batta Malagna.** (Giambattista Malagna) Chiamato da zia Scolastica "La Talpa", il Malagna era un amico del padre e tutore dei beni di Mattia, e proprio per questo alla sua morte cominciò ad amministrare i terreni e gli affari della famiglia Pascal portandoli alla rovina. E' descritto da Mattia come un ladro in tutto e per tutto è quindi da considerare come un personaggio negativo e disonesto. "Io non so come sarebbero andati gli affari nostri, [...] E' fuor di dubbio che però peggio di come andarono affidati al Malagna(la talpa!) non sarebbero potuti andare." "sudato e sbuffante portava un cappello sulle ventitré [...] scivolava tutto, gli scivolavano nel lungo faccione di qua e di là le sopracciglia e gli occhi; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle ..." . Ha un viso lungo incorniciato da baffi melensi e pizzo ; il pancione languido che sembra arrivare fino a terra ,le gambe corte e tozze . Malagna è sempre un personaggio sempre pronto ad agire con egoismo e avidità:ad esempio il caso di Oliva, ragazza amata da Mattia ma successivamente sposa di Malagna, che viene trattata male poiché non riesce dargli un erede. Il Malagna accusa Oliva di essere infertile ma, riuscendo a rimanere incinta di Mattia.

**Oliva** -la figlia di Pietro Salvoni fattore a Due Riviere. Ragazza del paese, povera e onesta di un'onestà incrollabile è corteggiata da Mattia. Sposata con il Malagna, che poi la vuole lasciare perché non gli ha dato figli, con lei il Mattia intrattiene una relazione sessuale a dispetto del Malagna in modo che la giovane non sia umiliata. Così rimane incinta dello stesso Mattia, il figlio però verrà cresciuto da Batta Malagna come se fosse suo. In questo modo Mattia si vendica di Malagna e risarcisce Oliva.

**Marianna Dondi o Vedova Pescatore.** Cugina di Batta Malagna, madre di Romilda, Marianna Dondi è la terribile suocera di Mattia più volte descritta da lui stesso come una strega che ha sempre considerato Mattia "uno scioperato", un incapace e per questo non appena le è possibile, offende e infierisce su Mattia. Sicuramente è antagonista ,in quanto tormentatrice della vita coniugale di Mattia, ma non ha esattamente la stessa influenza che avevano i precedenti sul protagonista :ella è una delle numerose cause che condurranno Mattia alla decisione di fuga.

**Pinzone**- insegnante dei due Pascal, spesso complice dei due nelle loro scorribande. Il suo vero nome sarebbe stato Francesco, o Giovanni, di cognome Del Cinque, narra Mattia nel racconto; anche se dice che tutti lo chiamavano Pinzone e che infine si presentava lui stesso come Pinzone. Il suo aspetto fisico appariva ossuto: di una magrezza da far ribrezzo; e molto alto. Alquanto discutibile come precettore, poiché tutta la sua cultura consisteva in filastrocche, sonetti e indovinelli composti da strambi poeti. Inoltre si diletta lui stesso a comporre rime balzane per il suo piacere personale.

**Terenzio Papiano.** Cognato di Adriana, (marito dell'ormai defunta sorella) cerca di sposarsi con lei per prendere la dote; Terenzio è un personaggio negativo e disonesto, ruba, servendosi del fratello malato ben dodicimila lire ad Adriano(Mattia) che non essendo registrato non può neanche denunciarlo. «Aveva circa quarant'anni, Papiano, ed era alto di statura e robusto di membra: un po'calvo con un grosso paio di baffi brizzolati appena sotto il naso, un bel nasone dalle narici frementi gli occhi grigi acuti e irrequieti come le mani. Vedeva tutto e toccava tutto ...»

**Adriana Paleari.** Figlia di Anselmo Paleari, proprietario della pensione di via Ripetta a Roma si occupa di gestire la casa dove Adriano (cioè Mattia) alloggia a Roma, Adriano s'innamora di lei e della sua purezza e gentilezza ma non potrà mai portare questo rapporto ad un livello successivo (matrimonio) perché di fatto Adriano Meis non esiste. "Mi parve dapprima una ragazzetta; poi osservando bene l'espressione del volto m'accorsi che era già donna ..." "... per la piccola Adriana che si dimostrava così istintivamente buona e anzi troppo savia ... "

**Anselmo Paleari.** Padre di Ariana, un sessantenne e padrone della casa a Roma dove soggiorna anche Adriano, s'interessa ormai di leggere, non potendo più lavorare, filosofia e altri scritti e trattati riguardanti la morte e le teorie sul tema preferito l'occulto, su cosa ci sia dopo di essa, organizza anche riunioni spiritiche dove vengono rievocati spiriti attraverso particolari sistemi.

**Silvia Caporale** era un'insegnante di pianoforte, aveva più di quarant'anni, e il signor Anselmo l'aveva accettata presso casa sua per le sue capacità medianiche, che, sebbene «non ancora bene sviluppate, per dire la verità, si sarebbero senza dubbio sviluppate, col tempo e con l'esercizio. Mattia dice di non aver mai visto in una «faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca, con un bel pajo di baffi sotto il naso a pallottola, sempre acceso,... un pajo d'occhi più dolenti »dei suoi: eran nerissimi, intensi, ovati, e davan l'impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche. La povera donna era consapevole della sua bruttezza, “era arrabbiata d'amore”, e continuava a bere, per disperazione. Quando la sera arrivava a casa in «uno stato veramente deplorabile», era Adriana a doverla consolare, e a farle promettere di non bere più, anche se la volta seguente sarebbe successa la stessa cosa.

**Don Egidio Pellegrinotto-** prete- amico dell'autore che lo aiuta ad ordinare la biblioteca Boccamazza , dove Mattia lavora . Colui è che gli fa venire l'idea di scrivere.

**Monsignor Boccamazza** –è un personaggio assente dal Mattia Pascal, ma la sua biblioteca è il luogo dove si apre e si chiude il romanzo: il monsignore – donatore ai cittadini di un fondo tanto cospicuo quanto inutile – sembra proiettare la sua fantasmatica presenza su tutta la vicenda esistenziale di Mattia. Assunto come bibliotecario per intercessione di Pomino, mentre lavora Mattia ha modo di scambiare opinioni sulla vita con l'amico don Eligio, che ha in custodia i libri donati al comune di Miragno. I libri sono esaminati uno a uno da don Eligio che tenta eroicamente di mettere i libri un po' in ordine. Don Eligio scopre così che il monsignore non aveva soltanto opere a carattere religioso, ma anche testi delle materie più insospettite , raccolti insieme nella confusione più totale . In realtà la biblioteca di Monsignor Boccamazza ha un modello preciso: la Lucchesiana di Agrigento lasciata alla cittadinanza da Monsignor Lucchesi- Pali e frequentata da Pirandello. La biblioteca Boccamazza, in quanto chiesa abbandonata, assume allora il valore simbolico di un luogo fuori dal tempo, quello in cui Mattia Pascal si chiude dopo aver rinunciato a vivere, a calarsi nel tempo: il luogo in cui accetta di essere un morto-vivo , come morti ma ancora in vita sono i libri del monsignore. La biblioteca è il cimitero –che reciprocamente si contengono –rappresentano la morte della cultura occidentale , la sconsecrazione definitiva di un sapere che non ha più lettori né continuatori. Il Boccamazza nel romanzo viene

presentato come un erudito , che ha raccolto nella sua biblioteca opere sui più svariati argomenti,ma di nessun interesse, la biblioteca del monsignore ha in sé il germe della dispersione , e se non finisce sui muriccioli è solo perché i donatari la lasciano mangiare dalla muffa e dai topi.

Il racconto si chiude proprio nella biblioteca , dove Mattia discute la propria avventura con Don Eligio prima di andare al cimitero a deporre fiori alla sua tomba. In fondo, come ha osservato Giancarlo Mazzacurati (1993), la vita di Mattia è una partita giocata fra biblioteca e cimitero: lo stesso romanzo autobiografico racconta una fuga e una resa finale alla morte, rappresentata da quella biblioteca e da quel cimitero come da due facce indistinguibili dello stesso destino.

## **2.4 Uno, nessuno e centomila.**

### **Riassunto , analisi del romanzo e la caratterizzazione dei personaggi.**

*Uno,nessuno e centomila* è un epilogo o una tensione narrativa di Pirandello che costituisce uno degli esiti più nuovi della letteratura italiana del'900. All'interno dell'accidentata geografia di naufragi esistenziali di cui è percorsa l'opera pirandelliana,solo il lucidissimo Vitangelo Moscarda approda alla conquista di quella sofferta autenticità che passa attraverso la via della rinuncia e della solitudine. La crisi dell'io che si frantuma nel moltiplicarsi di prospettive e punti di riferimento conduce il protagonista di questo romanzo all'abbandono definitivo di ogni legame con la realtà. Impossibile, trattare Pirandello narratore come isolato in un'attività ardente e senza margini. E' come un vasto terreno su cui scorrono continui canali d'irrigazione : le terre della fantasia vengono alimentate da battute filosofiche , pensieri polemici, temi insistenti e "concetti" che rimbalzano come palle elastiche . Pirandello ha la volontà di continuare a sperimentare forme diverse , quasi a ritrovare quella più aderente ad "un'idea della vita" , come un sarto di classe con il suo modello. Egli compone e scompone , costruisce e sembra soddisfatto, ma poi con gli stessi materiali , sbazzati diversamente e diversamente collocati , ricomincia un'altra costruzione. Pirandello è un grosso artigiano che tende al risparmio, al bricolage , a tirare sulle spese , e poco bada a rifinire i suoi prodotti. I lavori così procedono sempre in cerca di un capolavoro ,che nella sua mobilità e nel concetto smentisca se stesso. A giudicare dagli annunci che s'inseguono a distanza di anni e di decenni , *Uno, nessuno e centomila* apparterebbe a quel genere di libri, di cui si parla molto e che non si pubblicano mai . Nessun'opera di Pirandello ha avuto una gestazione lunga e faticosa.

Possiamo dire che *Uno, nessuno e centomila* come scheda bibliografica è un romanzo psicologico uscì a puntate sulla <<Fiera letteraria>>(dicembre 1925- giugno 1926) e ristampato dalla casa editrice “Biblioteca ideale Giunti” nel 2011 in un edizione che conta 188 includendo anche l’introduzione all’autore e quella al libro di Rita Guericchio, con un lungo sottotitolo: Considerazioni di Vitangelo Moscarda , generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria. Il romanzo rappresenta in maniera molto abile la crisi d’identità dell’uomo del Novecento, il quale rasenta i limiti della follia . La prefazione della prima puntata del romanzo , intitolata “*Prefazione all’opera di mio padre* “, fu scritta dal figlio Stefano . Nel 1926 uscì la prima edizione senza sottotitolo presso l’editore Bemporad di Firenze . Dopo sono uscite altre edizioni tra le quali anche quella di Mondadori del 1932. Luigi Pirandello scrisse questo romanzo in quindici anni. L’idea che ha fatto nascere il libro viene dalla novella : <<Stefano Giogli,uno e due>>. Il rapporto tra i due personaggi Moscarda e Dida è simile a quello di Stefano e sua moglie .

**La storia** è divisa in otto libri , ogni libro è segmentato in diversi capitoli titolati e numerati. *Uno , nessuno e centomila* può essere diviso in due parti: la prima parte del romanzo ha una trama molto povera che è caratterizzata dal rovello interiore di Vitangelo Moscarda (il protagonista), le seconda parte, la trama si arricchisce , la fabula coincide con l’intreccio, ma continuano tuttavia ad esserci pause e riflessioni. Il narratore è interno e dalla personalità di questo personaggio , Pirandello lascia da parte i suoi pensieri riguardo l’argomento affrontato nel romanzo, creando una sorta di scrittore-protagonista. La narrazione viene adottata in una focalizzazione interna multipla perché Moscarda viene a conoscenza del fatto che non tutti hanno la stessa opinione su di lui. La storia del romanzo nasce da un discorso tra la moglie Dida e il personaggio principale Vitangelo Moscarda(Gengè) , nel quale lei gli fa nuotare alcune sue piccole imperfezioni fisiche . Da quel momento Moscarda si rende conto di essere per gli altri diverso da come è per sé stesso. Davanti ad uno specchio nascono le insicurezze che porteranno il protagonista a vivere i momenti quasi grotteschi. Sembra una banalità che rende la tragedia del protagonista quasi comica e il romanzo è considerato il più amaro tra le opere di Pirandello.

**Lo specchio-** un elemento molto importante. Davanti a questo elemento- oggetto (lo specchio)si consuma la vicenda di un uomo , convinto sempre di essere senza difetti. In un dialogo con la moglie che li fa notare alcune imperfezioni fisiche come il naso che gli “pende verso destra” oppure le sopracciglia “due accenti circonflessi”, l’attaccatura delle orecchie , la diversità della gamba destra rispetto alla sinistra, scatenano in lui una crisi di identità . Moscarda perde la convinzione di essere privo di difetti,poi ritorna allo specchio e comincia a vedersi in maniera diversa rendendosi conto che gli altri , non solo la moglie Dida , lo vedono ognuno a modo proprio. Vitangelo Moscarda decide quindi di cambiare vita per

scardinare l'immagine stereotipica che gli altri hanno di lui , alla ricerca della sua identità. Il protagonista non riesce a trovare un momento per restare da solo e contemplare la propria immagine ma un giorno gli capita una buona occasione quando la moglie vorrebbe andare a trovare una sua amica(Anna Rosa) ma è indecisa. Rimasto solo si guarda finalmente allo specchio che scopre di avere antipatia nei confronti di questo nuovo Moscarda. " Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo , senza nome , in attesa che qualcuno se lo prendesse".

Dopo la morte di suo padre, Vitangelo Moscarda eredita la banca dove lavorano i suoi due amici Stefano Firbo, il consulente legale e Sebastiano Quantorzo, il direttore. Lui che non si è mai occupato della banca decide , fra lo sbigottimento degli impiegati e dei soci , di gestire direttamente la banca e i beni paterni e di alcuni appartamenti, in uno di questi vive un suo conoscente Marco di Dio con sua moglie Diamante, ai quali non fa pagare l'affitto. Nonostante lui lo sa che la gente incluso Marco di Dio , lo considera un usuraio(usurajo). Regala un appartamento a Marco di Dio, poi per liberarsi della nomea che gli è stato attribuito dai compaesani di figlio dell'usuraio si ripropone di liquidare la banca. Tutti rimangono sorpresi di questo fatto. Moscarda va nella nuova casa di Marco di Dio per vederne la reazione e da "usuraio" il grido si è trasformato in "pazzo". Tutto questo per dimostrare agli altri che è diverso da come viene considerato.

A questo punto Dida, i famigliari e gli amministratori della banca , per impedirgli di dilapidare tutte le sue sostanze , lo vogliono interdire per infermità mentale. Sempre per la stessa ragione decide di chiudere la banca però non piace questa decisione a quelli che hanno dedicato alla banca tutta la loro vita. Un'aspra discussione nasce a casa di Moscarda che poi in un momento di rabbia spinge la moglie faccendona cadere sulla poltrona. Dida l'abbandona e lui si sente libero sia dall'essere usuraio sia dall'essere chiamato Gengè. Dopotutto Moscarda ama ancora la moglie e chiede aiuto ad Anna Rosa,l'amica di Dida . Anna Rosa lo invita in un monastero per parlare, inviata nel tentativo di per cercare di ricondurlo alla ragione. Quando si incontrano lei lo avverte di alcuni pericoli che sta correndo e gli dice di incontrarsi con il Monsignor Portanna presenta a Vintangelo Don Antonio Sclepsis che dovrebbe aiutarlo a non farsi interdire. Moscarda passa molto tempo con Anna Rosa e le racconta tutto quello che gli è successo. Anna Rosa colpita dai suoi racconti lo ferisce con un colpo di pistola. Appena Moscarda si senti meglio , Anna Rosa disse che lo sparo è partito accidentalmente , mentre precedentemente aveva detto di aver sparato consapevolmente. Il giudice , va a trovare Vitangelo per saperne di più. Moscarda , però sembra ormai rassegnato e vinto dagli eventi. Non da alcuna risposta per assolvere Anna Rosa. In tribunale appare vestito da malato con la barba e i capelli lunghi , non ha più

nessuna intenzione di guardarsi allo specchio. Vitangelo devolve tutti i suoi beni per la costruzione di un manicomio per poveri indigeni dove si ritira a vivere. Nell'ospizio Vitangelo si sente finalmente libero da ogni regola e dalla prigione dell'identità. Lontano dalla città, ma questa nuova calma gli sta bene. Vive come un elemento della natura o un animale, è diventato nessuno, è senza nome, identità e pensieri, immerso nel fluire insensato della vita.

### **2.4.1 La maschera e il personaggio.**

Luigi Pirandello vuole chiudere questo pensiero in due parole, cioè tra l'essere e l'apparire. Pirandello ritiene che ogni persona si mostri agli altri in maniera diversa. Ognuno di noi, indossa una maschera per ogni circostanza e per ogni altra persona. Per questo motivo la vera natura di noi è nascosta da comportamenti e da atteggiamenti che non fanno parte del nostro modo di essere.

Lui fa vivere ai suoi personaggi realtà quasi irreali, e tali personaggi, rendendosi conto di indossare tante maschere non riescono più a definire quale sia la loro vera identità, il loro volto. Il pensiero di Pirandello è lo scontro tra i modi di essere che ognuno di noi presente è quello di cercare di apparire migliori e di voler ingannare. I protagonisti di Pirandello vanno alla ricerca di propria identità, vivono situazioni surreali sopraffatti dalle maschere che gli fanno perdere il senso dei valori ed il proprio io lasciando ogni volta il posto per le identità astratte. Analizzando i personaggi vedo che la maggior parte provengono dalla classe medio borghese e che sono di solito in lotta con la società, sono oppressi dall'ambiente familiare e sono prigionieri di un lavoro monotono e frustrante. La storia viene narrata in prima persona ed è un monologo del personaggio principale, è una specie di racconto che lui Moscarda può vedere e sapere la sua focalizzazione interiore. Nel romanzo troviamo due tipi di narratori: uno interno e un altro esterno. Il narratore interno parla sempre in prima persona ed ha la visione molto soggettiva del racconto, invece quello esterno che racconta, parla in terza persona. Il protagonista ogni volta sa legare in modo libero le sue proprie idee e facilmente intreccia il passato e il presente. Il ritmo della narrazione non è altro che rallentato, trovando le modalità narrative del discorso diretto e indiretto. La parte del dialogo è come una parte rappresentativa con numerose frasi interrogative con cui il protagonista si rivolge direttamente al lettore. La doppia personalità del protagonista causa una moltiplicazione di generi e stili dell'opera che passa dalla forma del non-romanzo al romanzo totale.

### **Caratterizzazione dei personaggi.**



Luigi Pirandello sa descrivere i suoi personaggi tramite una presentazione mista cioè il protagonista viene saputo sia dalla sua stessa voce sia dalla voce di altri personaggi del romanzo. Sono cinque modi per poter distinguere e caratterizzare il protagonista e i personaggi di questo romanzo,

-fisica,-sociale,-culturale , -psicologica e ideologica.

**Vitangelo Moscarda** è il personaggio principale del romanzo , ha ventotto anni ed è il figlio di un banchiere che eredita dopo la morte del padre. Sposato a 23 anni con Dida ma non ha figli. Impegnato in una vita possiamo dire superficiale , proviene dalla classe medio borghese. Essendo figlio unico erede tutta la ricchezza della sua famiglia. Moscarda è alto 1,68 metri e il colore dei capelli da verso sul rosso, gli occhi di colore verdastri e con lo sguardo spento. Il naso di un bel taglio che gli pende verso destra. Ha le sopracciglia arcuate e baffi rossicci e lunghi e infine il mento è un po' rilevato. E stato mandato in tre collegi diversi dopo la morte di sua madre. Moscarda non lavorò mai, non sentisse la necessità essendo già ricco , passava il suo tempo riflettendolo in ogni piccola cosa. Il suo profilo psicologico è molto complesso. Osserviamo la sua dinamicità psicologica come lo fa cambiare nel corso della vicenda. Moscarda forma il concetto di unico personaggio in due, vita e forma. La vita intesa come essere e la forma intesa come apparire. All' inizio si considera un uomo normale dopo di che scopre i difetti fisici proprio dalle parole della moglie ed a quel punto si sente offeso . Quello è stato il momento del tormento ed a non riconoscersi più. Proprio questo nuovo modo di pensare e di vedersi allo specchio lo porta lentamente a fare cose un po' da matto, per esempio la voglia di restare da solo a tutti i costi per poter confrontare con l'altro sé. Cerca di stabilire come veramente viene visto dagli altri provando ad estraniarsi da se stesso, come se lui fosse gli altri. A questo punto studia i comportamenti e gli atteggiamenti della sua propria ombra, davanti allo specchio . All'inizio le sue riflessioni e conclusioni filosofiche sembrano da un semplice pazzo ma nel proseguimento vedremo che è cosciente.

Lui è una persona creata da Dida pensando che Gengè è considerato un buonuomo ma dopo non crede di avere qualcosa, in comune con lui, anzi ha dei gusti e dei pensieri completamente diversi. Moscarda si rende conto che Gengè è una creatura stupida e vorrebbe far capire a Dida che lui non ha niente a che fare con il suo Gengè. Prova di sopportare questo Gengè anche se è molto geloso di lui e tutto questo solo per la paura di non perdere Dida. Dida lo chiama Gengè non per farlo sembrare stupido ma per esprimere il suo affetto. A un certo punto, Moscarda rappresenta per gli altri l'immagine e la voce di Vitangelo che lui stesso non riconosce e perciò non ha nessun nome per se stesso. Torna con il pensiero all'infanzia e si impegna nel ricordo del suo rapporto con il padre. Dal padre eredita i tratti fisici simili e poi anche il mestiere che diventa una delle ragioni della sua rivolta. Anche se non ha mai lavorato ha la

stessa reputazione di suo padre considerato un usuraio e della quale si vergogna. Sostiene che non si può giudicare un uomo da un singolo fatto, vuole mostrare così agli altri che non è così come lo pensano e che quella è solo una apparenza. Dida conosce la fama di suo marito ma non gli dà alcuna importanza, preferisce di fare finta di niente. Lui è quello che vuole finire i suoi giorni in un ospizio, manicomio per la sola voglia di allontanarsi dalle sue tante maschere e dalle maschere degli altri , staccarsi da tutto e diventare un “nessuno”.

**Dida**, la moglie di Vitangelo Moscarda (Gengè) che scatena i turbamenti del protagonista, è colei che dà inizio alla storia facendo notare a suo marito i suoi difetti. A parte questo, non è un personaggio di rilevante importanza nel racconto. Dida è una donna-moglie incapace di comprendere la reale essenza del uomo-marito . Pur amandolo, lo ha sempre concepito secondo la sua propria visione di uomo ingenuo ed abitudinario, senza spunti di cambiamento.

**Anna Rosa** ,l'amica di Dida. Una donna di venticinque anni. Inizialmente sembra un personaggio secondario , ma con l'incedere del racconto acquisisce sempre maggior importanza . Cerca di aiutare Vitangelo a seguire il suo intento di purificazione, anche se nella sua borsetta c'è un'enigmatica rivoltella. Tutta via alla fine del racconto si scopre che Anna Rosa è stata sempre innamorata di Moscarda, attratta dalle sue scoperte , ma anche molto spaventata, al punto di essere capace di sparargli. Anna Rosa è un personaggio moderno ma allo stesso punto anche strano, incline alla pazzia quanto Vitangelo.

**Sebastiano Quantorzo** e **Stefano Firbo**: sono i due amministratori della banca. Il primo e più importante ,in quanto presentato come un uomo pragmatico e materiale, preoccupato per le decisioni di Vitangelo riguardo alla banca.

**Marco di Dio** e sua moglie **Diamante**: sono i due coniugi su cui Moscarda vuole provare il suo primo “esperimento” di distruzione di un usuraio. Costantemente sovvenzionato dal padre di Vitangelo per realizzare i suoi sogni. Marco di Dio si ritrova pieno di debiti che non potrà risarcire. Costretto a vivere in un quartiere popolare malfamato, proverà un forte odio nel suo creditore, Vitangelo, il quale decide di sfrattarlo dalla casa malandata in cui vive , e di donargli un'abitazione più degna.

## 2.4.2 Lo specchio e l'identità del protagonista.

Da uno specchio, superficie ambigua e inquietante ,emerge un giorno per Gengè un volto di sé finora ignorato:un naso inopinatamente in pendenza verso destra. Inizia qui, con una certa parentele con il protagonista del celebre romanzo di Sterne,quel Tristram Shandby dallo “sfortunato naso schiacciato”,l’avventura di Vitangelo (Gengè) Moscarda, sdoppiato in un altro se stesso , conosciuto solo dallo sguardo altrui. Un passo più in là, e le cose si complicano: Moscarda non è più alle prese con un solo estraneo, bensì con centomila estranei che convivono in lui , secondo la realtà che gli altri gli danno, ciascuno a suo modo. Nello sfuggire alle proprie centomila realtà Gengè si troverà a rinnegare qualunque “forma”: la via d’uscita sarà allora l’alienazione totale , non solo da qualsiasi cosa sua, ma perfino da se stesso. Non resterà, dunque , che accettarsi come “nessuno”, smarrendo ogni identità e disperdendosi nel mare dell’essere. Lo specchio riflette ed evoca l’intero del protagonista che si domanda sempre sulla sua identità e perché si trasforma in *centomila, uno* , poi in *nessuno* . Quindi lo specchio è presentato come uno strumento per poter investigare- su se stesso, sul mondo che lo circonda e in particolare su quella parte di realtà che il protagonista non può vedere perché non è nel suo campo visibile, è alle sue spalle. In questo romanzo lo specchio ha la funzione e la capacità di aumentare l’autoconsapevolezza dell’individuo..Lo specchio di Luigi Pirandello ha messo il protagonista a confronto con la realtà visibile e con l’anima profonda, quello che Gengè vedeva due cose diverse e provava di metterle allo stesso livello sia l’anima che la realtà. E tuttavia la storia di Vitangelo ,avvolte ha la forza di specchiarsi in tutti noi, noi siamo ,uno,nessuno e centomila ,noi siamo Gengè, tutti sinceri ma tutti senza verità, siamo il futuro dell’umanità,senza storia e pieni di storia, un poco bianchi e un poco neri, locali e globali.

## **2.5 Quaderni di Serafino Gubbio operatore.**

### **Riassunto , analisi del romanzo e la caratterizzazione dei personaggi.**

Nella quotidianità del moderno , dietro quell’accelerato accumularsi di oggetti e di immagini che tanto affascinava i futuristi, Pirandello avverte la minacciosa e avvolgente azione di un essere insonne sempre in moto, che dentro di sé contiene tutta la vita di tutte le macchine possibili: una specie di “spirito del tempo” che si manifesta attraverso quel *ronzio*, quell’inarrestabile *ticchettio*. La realtà creata dall’uomo sfugge completamente al suo controllo, invertendo i consueti rapporti che con lui soleva istituire: l’uomo ha ormai a sé un ambiente sonoro assolutamente innaturale , mentre la sua unica risorsa residua finisce per essere il silenzio. Serafino - Pirandello avverte con singolare tempestività la minaccia di

questa voce senza voce, dell'inarticolato e inarrestabile manifestarsi di una sonorità abnorme, in cui si riassume il senso della vita presente. Nel 1915 esce a puntate sulla rivista <<Nuova Antologia>> il romanzo *Si gira ...* di Luigi Pirandello, rielaborato e pubblicato nel 1925 con il titolo **Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. La divisione in 7 blocchi chiamati **quaderni** suggerisce una struttura diaristica piuttosto sfrangiata. Scritto in prima persona, è un lungo monologo del protagonista. Tramite questo romanzo Pirandello si propone di mettere in evidenza il senso di alienazione che avvolge l'uomo moderno a servizio della macchina. Il narratore adopera la tecnica dell'analepsi, che consiste nel presentare un episodio tramite ricordi frammentati di eventi passati. Serafino Gubbio è un cineoperatore che lavora presso studi della Kosmograph ed ha il compito di girare la cinepresa per registrare le scene. Serafino ha ottenuto il lavoro mentre si trovava a Roma grazie a Simone Pau, un anziano filosofo, che lo conduce con sé presso un albergo (in realtà un ospizio). In questo luogo, popolato da persone anziane e bisognose, si trova anche la troupe della Kosmograph e la sua attrice di punta Varia Nestoroff.

Serafino si sente totalmente alienato dal suo lavoro al punto da affermare. Di Varia Nestoroff si sono invaghiti un sacco di uomini, tra cui il pittore Giorgio Mirelli a cui Serafino insegnava latino e greco nella casa di campagna della nonna, a Ischia. Giorgio che ha dedicato alla Nestoroff tantissimi ritratti, è sul punto di sposarla. Nel giorno del matrimonio Mirelli scopre che Varia ha una relazione segreta con un amico pittore: l'aristocratico napoletano Aldo Nuti. Questo lo conduce a togliersi la vita. Serafino un giorno viene incaricato di riprendere con la sua cinepresa la scena dell'uccisione di una tigre da parte di un cacciatore, la tigre è l'attrice Varia Nestoroff. All'interno della gabbia si trova l'attore che veste i panni del cacciatore. L'attore che dovrebbe uccidere l'animale rivolge l'arma contro l'attrice, togliendole la vita per questioni di gelosia, e la tigre terrorizzata, si avventa sull'uomo e lo sbrana, Serafino che sta filmando la scena, rinuncia a ogni forma di sentimento e di comunicazione: egli continua meccanicamente a girare la manovella della cinepresa, indifferente al dramma che si sta consumando davanti ai suoi occhi. Da ciò il titolo originario dell'opera *Si gira*. Serafino diviene muto per lo shock e si rifugia nell'alienazione. Il mutismo di Serafino può avere una doppia interpretazione: - potrebbe essere il frutto dell'orrore e del trauma che il protagonista affronta, ma- potrebbe anche alludere al mutismo degli intellettuali nei confronti della società durante gli anni della Grande Guerra, periodo in cui fu scritto il romanzo. In questo romanzo, Pirandello rende evidente l'alienazione dell'uomo diventato quasi un'appendice delle macchine che adopera. Questo tema venne riproposto vent'anni dopo la stesura del romanzo, nel 1936, da Charlie Chaplin nel film <<Tempi Moderni>> in cui si parla proprio dell'uomo robotizzato.

**Quaderno primo.** Il protagonista – la voce narrante Serafino Gubbio, esprime al lettore senza rivolgersi, un clima di complicità e attesa. Esprime la sua visione della modernità, si presenta professionalmente, spiega l'insieme delle circostanze che lo hanno fatto diventare cineoperatore, introduce la "femme fatale", motore della vicenda. Una professione nuova, la sua, paragonabile a chi si inserisce nelle commerce o nella realizzazione di una start up. L'attrice russa varia Nestoroff, scatena passioni, gelosie, eventi drammatici e traumatici che il lettore apprende a singhiozzo per lo zigzag della linea narrativa. Il primo quaderno fissa tre aspetti.

-il progresso è negativo perché rende l'uomo schiavo delle macchine e minaccia la sopravvivenza dell'arte

- il futurismo, il fatto che l'individuo cerchi da sempre un confronto e dimostra che la terra non è fatta per lui, ma per gli animali

- una sineddoche spersonalizzante identifica il protagonista in una mano che gira la manovella, però il suo lavoro non può essere meccanizzato. Solo l'uomo è in grado di modulare la velocità in base alle esigenze artistiche.

### **Quaderno secondo.**

Il secondo quaderno contiene un'ampia rievocazione interrotta da elissi e salti temporali. I ricordi d'infanzia accarezzano la casa dei nonni nell'entroterra sorrentino, irrobustendo il motivo del contrasto tra città e campagna, centrale nella produzione pirandelliana. La campagna è il simbolo di tranquillità, pace, sicurezza, dominio del tempo a fronte della frenesia dei ritmi cittadini imposti da modernità e progresso. I ricordi si spostano a Napoli quando da studente frequentava Giorgio Mirelli, pittore alle prime armi e la sorella Lidia, detta Duccella, fidanzata con il barone Aldo Nuti, attore dilettante. L'onda del passato si blocca a Capri dove avviene l'incontro Galeotto tra Mirelli e la Nestoroff. Emerge il ritratto di una donna infelice, che però non gode della malvagità esercitata con cinismo sull'altro sesso. Capriciosa e imprevedibile durante le riprese, nel privato si è concessa a molti per dimostrare quanto poco le importi quel corpo che i maschi desiderano. Il Morelli perde la testa, sordo allo sciame di pettegolezzi sull'avventuriera venuta dal freddo. Sedotto e abbandonato, Morelli si uccide, pensando che Aldo Nuti aveva sedotto la Nestoroff a buon fine. I punti chiave del secondo quaderno sono tre:

-il seduttore sedotto, più frequente al femminile, è un topos letterario

-Varia Nestoroff è una versione psicologicamente più complessa della donna fatale perturbante e sessualmente minacciosa. Indossa una maschera per nascondere i tormenti di una personalità contorta che solo Serafino Gubbio comprende. In lei convivono due nature: la femmina fragile e quella perversa

-il terzo punto è un blocco contenente di un assaggio di sceneggiature melodrammatiche in voga che mette in campo la polemica contro la settima arte.

### **Quaderno terzo.**

Pirandello indugia con minuzia sul via vai rumoroso e affaccendato degli operatori di settore. La primadonna è una tigre in gabbia, destinata a una pellicola spettacolare in fase di produzione. Il terzo quaderno si chiude inaspettatamente con una standing ovation per l'uomo del violino. In questo quaderno spiccano le osservazioni sul cinema che presta alla dialettica pirandelliana tra finzione e realtà, forma e vita. Ne abbiamo qua quattro punti da nominare:

-il mondo del cinema è vuoto, l'industria cinematografica è mossa dal denaro

- il cinema inganna il pubblico con stupide finzioni che in quanto tali non sono arte

- il cinema è destinato a soppiantare il teatro, gli attori hanno ingaggi esorbitanti

-il cinema restituisce immagini, non la vita di un corpo che calca la scena e gli attori non vedono mai gli spettatori.

### **Quaderno quarto.**

La narrazione fa un'altra curva con la storia di Luisetta Cavalea che il protagonista ama in silenzio. Una giovane graziosa e ingenua di buona famiglia. Ottiene le prime partecine .

Il padre e dell'ambiente e alla Kosmograph diventa lo zimbello generale per la gelosia patologica della moglie, la stessa che avvelenò il matrimonio di Pirandello. Un inatteso faccia a faccia tra Ferro e Gubbio offre all'autore il destro per riproporre il tema del contrasto tra forma e vita. Qui troviamo solo due punti di riflessione:

-il romanzo contiene il motivo del calvario familiare. Ricordiamo le incomprensioni coniugali di Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda

-Non c'è spazio per l'amore, perché le coppie irrealizzate sono tre: Aldo – Duccella, Serafino – Luisetta, Aldo – Luisetta.

### **Quaderno quinto.**

Il baronello giace a lungo febbricitante in uno stato di prostrazione psicofisica. Sembra più colpito dalla passione per la diva, che dal senso di colpa per lo suicidio dell'amico Morelli. L'io narrante analizza in punta di piedi e tanta amarezza la metamorfosi della ragazza che, innamorata senza speranza , riceve lo smacco di una blanda gratitudine. Nel quinto quaderno , viene ripresa la critica della religione che non serve, dal momento che la vita – in presa al caso-, non può essere spiegata.

### **Quaderno sesto.**

Un trio dimesso si reca alla Casa di produzione : Serafino Gubbio, Luisetta Cavallena, Aldo Nuti ancora indebolito. Il loro vincolo non ha il sapore della commedia e della favola pastorale. Su di loro incombe l'assenza della Nestoroff e la gelosia del Ferro, vagamente al corrente dello spasimante redivivo, tornato per amore o per vendetta. Quando viene convocato a sorpresa dalla Nestoroff, il cameraman dà l'ultima pennellata al suo ritratto psicologico. Non è nata per meritare il sogno della vita onesta proposta a suo tempo dal pittore . Un altro cambio di scena ci riporta in campagna nel paese natale ora estraneo al protagonista. I luoghi non li riconosce perché è lui ad essere cambiato.

### **Quaderno settimo.**

Il regista affida a Ferro la parte pericolosa del cacciatore che ammazza davvero la tigre. Però all'ultimo Nutistrappa facilmente la parte rivale. L'intera sequenza, girata da un Serafino Gubbio pietrificato dal terrore , frutta un patrimonio alla Casa di produzione. Purtroppo lo shock condanna al mutismo. Vediamo i due punti chiavi:

- Pirandello anticipa lungimirante il mercato della spettacolarizzazione della morte
- L'afasia tra patologia e simbolismo. La perdita della voce di Serafino è sia un disturbo da stress post traumatico, sia ultima tappa di un processo esistenziale che trova la salvezza nell'indifferenza. La stessa di Vitangelo Moscarda quando finalmente diventa nessuno. Serafino Gubbio , asservito a una macchina, perdendo la voce diventa macchina a sua volta, in quanto mano che gira impassibile la manovella non ha più bisogno dell'umanità di pensiero, sentimento, emozione e voce.

I *Quaderni* sono un romanzo sul destino del corpo dell'attrice , sul rapporto tra femminilità e rappresentazione, sui modi in cui il desiderio maschile agisce sulla corporeità femminile , sull'immagine che la donna cerca di sé e del proprio corpo. Il carattere di donna- nemica , di tigre mangiatrice di

uomini, così facilmente attribuite alla Nestoroff, trova in realtà la sua motivazione di partenza in una sorta di vendetta che essa attua contro un'immagine di sé perduta, contro il modo in cui gli altri vedono la sua bellezza, contro lo stesso desiderio che il suo corpo suscita negli uomini. Nel destino del corpo dell'autore c'è il destino della vita nella società contemporanea: vita divorata dalla macchina, vita data in pasto a questo nuovo mostro onnipotente. Il conflitto dei tempi dove la voce di Serafino inizia a prodursi in una sorta di presente assoluto: nei primi due capitoli il narratore parla dalla propria posizione di operatore come se essa fosse un dato fuori del tempo, come se si svolgesse in un tempo senza tempo, dominato dal girare assoluto della macchina. Nella scena, non è possibile per nessun "essere" fino in fondo, scoprire davvero la parte nascosta e segreta di sé, vivere una vicenda autentica: sono tutti privati di se stessi, staccati in qualche modo dalla loro vera vita.

Nei modi più diversi essi chiedono al narratore di essere trasformati in personaggi vivi. E Serafino in parte li respinge e in parte li accoglie, costruisce il percorso del proprio romanzo in un gioco di disponibilità e di rifiuto verso i loro sentimenti, le loro passioni, le loro ragioni. I colloqui diretti con i protagonisti del dramma amoroso, il Ferro, la Nestoroff e il Nuti, portano Serafino a sospendere ogni giudizio definitivo sulla natura dei personaggi stessi. Resta sfuggente, mai realizzata, nel limbo di una vaga fascinazione, anche l'immagine del personaggio verso cui Serafino avverte un possibile richiamo amoroso.

### **Personaggi.**

**Serafino Gubbio** "operatore" è il protagonista del romanzo e la voce narrativa. Non abbiamo note morfologiche riguardo la sua fisionomia. Si definisce "operatore" in quanto la propria professione consiste in una mano che gira una manovella, una mano impassibile di fronte alle azioni che vengono riprese. Per molti aspetti egli si sente schiavo della macchina da lui azionata, ma allo stesso tempo riesce a sopportare tale situazione isolando il proprio superfluo. Dopo aver ereditato una buona somma di denaro, si è orientato verso gli studi umanistici. Ha impartito lezioni a Giorgio Mirelli alla casa di Sorrento, casa a cui rimarrà legato non solo per il clima, ma anche per l'amore nutrito verso Duccella. Lui si fa portavoce della sofferenza dei personaggi con cui vive; li osserva, li analizza, scopre loro la maschera facendosi specchio. Mutterà nell'animo del protagonista fino a ripudiare una realtà assurda e feroce, chiudendosi dietro la propria macchina da presa, come freddo, impassibile operatore, raggiungendo la pura perfezione della professione. Per lui l'incontro con il personaggio secondario, il suonatore di violino, che gli ha trasmesso l'amara consapevolezza che l'arte vera è sempre più minacciata dall'avanzamento tecnologico in atto: la sua sonata finale alla tigre rappresenta un ultimo



tentativo di ribellione nei confronti di questa società in cui finzione e meccanizzazione stanno soffocando il sentimento e la vita. Serafino fece proprie queste idee, e le applicò alla propria professione.

**Varia Nestoroff**, diva- tigre della Kosmogroph, è una donna dai capelli color fulvo, quasi cupreo ; corpo elegantissimo, ritto, rigido, snello; ha un sorriso dolcissimo e due occhi freddi e sicuri nell'ombra delle sue lunghissime ciglia .Si notano dei turbamenti, espressioni sconvolte sconosciute persino a lei sulla pellicola. Essa non riesce a conoscere l'ossessa che è in lei, da cui si sente dominata e che si manifesta enigmaticamente nella sua immagine. Varia cerca aiuto negli uomini , che però sono attratti dal suo aspetto fisico . Solo **Mirelli** fu in grado di apprezzarne sentimenti più profondi, che ella stessa non comprendeva. Con il suicidio del pittore essa decide di auto infliggersi una grande punizione di esilio dagli altri uomini, attraverso un rozzo, brutto, manesco e maleducato **Carlo Ferro** come compagno. Neanche l'illuso barone aristocratico napoletano **Aldo Nuti** amico di Mirelli ma anche causa della sua morte, riesce a conquistare questa donna , e , conscio di non poterla avere, la uccide.

Il ritmo narrativo nel romanzo si presenta con le discordanze fra l'ordine degli avvenimenti e l'ordine del discorso; fabula ed intreccio non coincidono. Il lessico proposto nel romanzo è molto ricercato, è costante di termini tecnici e specifici del linguaggio cinematografico. Una particolarità del romanzo è l'utilizzo da parte dell'autore di citazioni di altre proprie opere , sia letterarie che, soprattutto, teatrali: non si tratta di semplici collegamenti concettuali, abbastanza usuali in campo letterario, ma di un utilizzo di espressioni prese quasi integralmente da passaggi di queste opere. Il contrasto fra Pirandello e i suoi personaggi nasce dalla volontà dello scrittore di metterne a nudo l'anima nascosta; di scomporre l'apparente impassibilità e indifferenza di fronte ai casi della vita, e di capirne l'intima composizione per metterne in mostra la loro vera forma che si concretizzerà una volta per tutte.

Stupida la macchina che divora la vita , ma stupida e folle anche la vita : tutto sotto "un marchio di volgarità " ( riconoscendo soltanto che la dose di volgarità attribuibile alla macchina è solo "un po'" più consistente di quella che tocca alla vita )<sup>15</sup>. Il candido Serafino, nella sua finale perfezione , arriva a una suprema professione di nichilismo assoluto vuoto di valori. Catturandoci in un gioco carico di ambiguità , Serafino suggerisce anche la possibilità di un cinema utopico, di una tecnica capace di potenziare lo sguardo dell'uomo, di condurlo a vedere se stesso, di liberarlo dai sempre tortuosi, e sempre ritornanti autoinganni. A mio parere un altro punto toccante del romanzo per poter concludere ancora attuale è quello della disillusione. Gubbio vedeva la vecchia casa come un rifugio sicuro dal mondo esterno ma

---

<sup>15</sup> G. Ferroni, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Ed. Giunti, Firenze, 1994, pag. XXXIV.

non può evocare il mondo interno in nessun modo, nel complesso tira avanti un processo di distruzione della personalità che diventa schiava , Gubbio diventa servo , caotico ed agitato da esperienze e passioni.

## Capitolo 3

### 3 Panorama delle figure femminili reali nella vita di Pirandello.

Gli studi pirandelliani hanno consentito di sfatare una vecchia leggenda , quella della fondazione delle figure femminili e di miti ossessivi che vuole Pirandello attorno ai suoi cinquant'anni. Gli effetti fra i venti e i trent'anni, Pirandello scrive molti testi teatrali, che non riesce però a far rappresentare. Pirandello parte dal solito triangolo adulterino della tradizione di fine ottocento (la moglie Giulia, il marito Andrea, l'amante Antonio ) ma dà subito vita a un grande personaggio femminile che così rievoca all'amante le linee fondamentali della sua vita. Pirandello ripropone i piccoli grandi drammi "dell'italica borghesia nascente"<sup>16</sup>, i piccoli i grandi eroismi dei suoi avvocati, tenacemente e ferocemente impegnati a fondare le loro case borghesi , a deificare l'agiatazza domestica delle loro famiglie, ma che nel far questo non s'accorgono di dover pagare un prezzo altissimo, quello della propria infelicità coniugale. Mariti che lavorano come facchini per l'agiatazza delle mogli, e mogli che scontano con l'abbandono e con la solitudine quell'eccesso di impegno lavorativo e che finiscono per trovare un temporaneo sollievo nella passione adulterina. Le mogli hanno una cultura tardoromantica , una mitologia passionale- sentimentale che fa sentire loro come particolarmente frustranti.

Pirandello individua un personaggio femminile **forte** , che sente fortemente la suggestione maliosa dei sensi , ma la sua visione del mondo non può che portarlo a presentare la donna come vittima della violenza del sesso. Il fatto è che c'è qualcosa di fatalmente immorale nella donna pirandelliana che si apre all'amore del corpo, che si abbandona alla gioia dei sensi. Secondo tutte le sacre leggi della morale cattolica che Pirandello si illude e si illuderà per tutta la vita , di aver superato e dimenticato. La brava

---

<sup>16</sup> Roberto Alonge, *Madri, barbariche, amanti; La figura femminile nel teatro di Pirandello* , Ed. Costa & Nolan, Milano 1997, pag.12.

moglie pirandelliana sa che c'è la curva fatale di un percorso ineludibile; da moglie a madre . Nel momento in cui diventa madre, la donna perde ogni charme; la vita del corpo è per lei tendenzialmente chiusa . Resta aperta però quella del maschio che dunque , giustamente ha bisogno di uscite di sicurezza, deve inseguire avventure episodiche che si traducono quindi per la moglie. Lo spirito è forte ma la carne è debole . La donna ha la possibilità di sublimare questa pulsione bassa attraverso la dedizione alla finalità alta della maternità, dell'impegno educativo e pedagogico nei confronti dei figli. L'uomo è invece condannato ad agitarsi entro la gabbia dei sensi, dentro la prigione della materia e della carnalità.

Necessità fisiologica un po' avvilita, ma comprensibile, in qualche modo scusabile. Ciò che non è scusabile è invece la sensualità della donna. La sensualità della donna pirandelliana si manifesta come foia, invasamento bestiale , malattia, è del tutto comprensibile che la donna non concepisca alcuna gelosia verso l'uomo, e non c'è quindi confronto, non può esserci timore di sconfitta nel paragone. Il maschio pirandelliano vive fino in fondo la sua esistenza schizofrenica. Da un lato la tenerezza, il cuore , la mente, che spettano alla moglie ,ovviamente *santa*. Dall'altro lato la carne , la sensualità, che spettano all'amante, ma che sono connotati come universo basso , come momento vergognoso . Di qui naturalmente deriva lo sguardo impietoso , cattivo, che il maschio pirandelliano riserva alla donna-femmina. Consultando i saggi di Luciano Lucignani, sceneggiatore e regista italiano nel saggio critico pubblicato a novembre 1989 su *La Repubblica* e Pietro Seddio, scrittore e regista italiano, nel suo libro << *Il mondo femminile e nel teatro di Luigi Pirandello*>>, ho trovato le donne reali nella vita di Pirandello.

**Caterina Ricci- Gramitto** – la prima figura femminile nella vita di Pirandello fu ovviamente sua madre . Figlia dell'avvocato Giovanni Ricci- Gramitto, nacque nel 1836.

*“Era bianca di pelle ed aveva nere trecce; piccola di statura , quasi si vergognava a comparire accanto all'imponente marito”<sup>17</sup>.*

Quando venne il giorno della morte di Caterina, Luigi avvertì quella morte come una catastrofe, le emozioni provate riguardante la morte della madre sono descritte nella sua novella <<*Colloqui col personaggi*>>, dunque risulta evidente che il primo amore di Luigi fu sua madre che riuscì con la sua modestia, la sua laboriosità e il suo sacrificio nel condurre quella vita non semplice.

---

<sup>17</sup> L. Lucignani, Sei donne in cerca di Pirandello, in: *La Repubblica*, 18 novembre 1989, <[http://www.classicitaliani.it/intro\\_pdf/lp\\_001.pdf](http://www.classicitaliani.it/intro_pdf/lp_001.pdf)>

**Maria Stella**- un altro personaggio , che svolgerà un ruolo molto importante nella giovinezza di Pirandello, fu la serva nella sua casa. Le informazioni su di lei sono purtroppo poche. Luigi riceve la educazione religiosa proprio da lei. Da piccolo credeva all'esistenza degli spiriti che nella sua mente erano i personaggi di potenza, e che più tardi vengono messi in alcune sue opere. Maria Stella riuscì a portarlo con sé in chiesa dove parlava con un prete. La serva che si occupava della mistica e di una sorta di fanatismo. Lui era affascinato dalle storie piene di magie e dalle favole che le raccontava Maria. Maria sparì quando la famiglia di Luigi si trasferì a Palermo. La sua figura si riflette nell'opera << *Berretto e sonagli*>> dove si chiama Fana.

**Giovanna** –Quando Luigi aveva quindici anni, la sua famiglia trasferì a Palermo dove Luigi scoprì i suoi primi turbamenti d'amore.

**Jenny Schulz- Lander** – Un'altra donna che apparì nella sua vita fu Jenny. I due si incontrarono durante un ballo di carnevale quando Luigi studiava a Bonn. Era il 19 gennaio 1890. Jenny era uno dei suoi primi amori, una disinibita ragazza tedesca che lo aveva aiutato a sentirsi meno solo ed estraneo quando, giovane partito da una lontana regione meridionale, studiava nella nordica Bonn. Luigi si confidò con la sorella Lina, e così le descrisse in una lettera. In realtà, Luigi aveva due relazioni contemporaneamente. Una con Jenny in Germania e l'altra in Sicilia con sua cugina Lina. Ma alla fine riuscì a liberarsi di tutti e due legami d'amore. Pirandello dedicò a Jenny il suo secondo volume di poesia dal titolo << *Pasqua di Gea*>>. L'episodio d'amore con Jenny finì senza grandi problemi , in un altro libretto che contiene un insieme di liriche che raccontano gli incantamenti e le disillusioni di un giovane giunto nel gelido nord dallo smanioso sud e che vive una fugace storia d'amore con una fanciulla boreale. Luigi nella sua raccolta cambiò un po' solo il nome e la chiamò Johanna.

**Linuccia** – la cugina Linuccia , figlia dello zio Andrea, fratello del padre, era di quattro anni più grande di Luigi. Lui ne aveva diciannove anni quando si è innamorato di lei. Poi quando decise di lasciarla, chiese aiuto a suo padre scrivendoli una lunghissima lettera. Pirandello non poteva sposarla perché era un artista lui. E che poteva sapere dell'arte , della misteriosa predestinazione che lo rendeva diverso, quale povera ragazza da marito, a conti fatti da considerare già vecchia. Il padre realizzò che suo figlio voleva e compensò con un bel po' di quattrini la famiglia offesa dalla rottura del fidanzamento. Pirandello raffigura la persona di Lina nella novella << *Tra due ombre*>> dove le diede il nome Lili.

**Maria Antonietta Portolano** – Antonietta era cresciuta senza la madre. Suo padre era diventato socio del padre di Pirandello che fece la proposta di fidanzamento a Luigi. Luigi approvò immediatamente nella visione dei soldi e per assicurarsi un reddito che li permettesse di non rinunciare definitivamente

alle ambizioni artistiche. Ma il loro fidanzamento, a dire il vero, aveva anche un'altra ragione: "Antonietta e Luigi si erano piaciuti, e avevano deciso di sposarsi al di là degli interessi economici"<sup>18</sup>.

Un imprevisto che prometteva una reale storia d'amore , ma che si sarebbe rivelato un tragico errore entrambi. Il fidanzamento si stabilì dopo il loro primo incontro organizzato dai loro padri nel piccolo borgo Villasetta in compagnia di tutte e due le famiglie. Maria Antonietta era una donna bella e bruna con i capelli castagni. Luigi le inviava tante lettere d'amore ma lei reagiva in modo vago e nell'ultima lettera inviata prima delle nozze si vede con chiarezza che tra loro due era un dialogo come tra un individuo lesto di parola e un'interlocutrice sorda. Dopo le nozze a Girgenti gli sposi scoprirono quello che era sempre evidente e cioè che apparteneva a due mondi diversi. Antonietta sposò un ragazzo che proveniva della sua stessa terra ma aveva visto il mondo e tanti anni era vissuto in un luogo diverso, dove le donne potevano uscire da sole e potevano sposare liberalmente che desideravano. Per Luigi ,Antonietta era solo l'amore fisico. Pirandello mette alla luce il punto di vista di Antonietta nel racconto la realtà del sogno e la sua gelosia, la spiega nel romanzo <<*Suo marito*>>.

Quando nacque il loro terzo figlio, Fausto, la moglie dimostrò gli iniziali sintomi della malattia. Nel 1909 morì suo padre e, avendo perduta la dote, la sua peggiorò e Antonietta stava per diventare pazza. Quando Luigi tornò in Sicilia, la moglie lo supplicava perché la aiutasse e Luigi riuscì a farla tornare in famiglia. Pur salvandola, Antonietta pensava che avesse fatto solo per poter avere di nuovo a sua disposizione una serva. Luigi era odiato dalla moglie e perseguito dai suoi sguardi malvagi, trovò il rifugio nel suo scrivere. Per esempio la trama del romanzo <<*Il fu Mattia Pascal*>> era per lui come un balsamico sedativo. Antonietta, non potendo riaversi mai più della malattia nella mente, fu alla fine ricoverata in un ospedale psichiatrico nel 1919, dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 1959. Pirandello interpreta la persona di Antonietta anche nell'opera <<*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*>> come una moglie matta e gelosa chiamata Nene.

**Lietta Pirandello** – Una dei tre figli di Luigi e Antonietta , era quella vicina al padre. Purtroppo non aveva una vita molto felice. Un ruolo molto importante in tutto quando aveva la sua madre pazza che accusava di avere un rapporto intimo con il padre, che era una cosa assurda inventata nella sua mente malata. La povera ragazza fu costretta assaggiare tutti i cibi preparati prima che Antonietta si apprestasse a mangiarli in quanto aveva paura che la figlia e il marito potessero avvelenarla. Per Lietta queste accuse erano molto difficili da sopportare e per questo motivo tentò persino di togliersi la vita ma per fortuna senza successo. Per qualche tempo trovò riparo a Firenze da sua zia e poi tornò a casa per prendersi

---

<sup>18</sup> M. Collura, *Il gioco delle parti, Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Ed. Tea , 2013 op. cit., pag. 36.

cura del padre abbandonato. Lietta sposò nel 1921 un diplomatico e insieme si trasferirono in Cile dove nacque il loro figlio Manolo. Pirandello fallì il suo rapporto con la figlia quando si innamorò di Marta Abba e viveva solo per l'attrice. Il rapporto di Pirandello con sua figlia si riconciliò con tante difficoltà dopo tre anni e Lietta definitivamente tornò in Italia nel 1930.

**Marta Abba** – la prima attrice di Pirandello che aveva trentatré anni meno di lui, viene definita spesso come: “ la sua Musa e la sua amata”<sup>19</sup>. Pirandello e l'attrice si incontrarono nel 1925 al Teatro Odescalchi di Roma. Lei era molto giovane , non avendo neanche venticinque anni ,era là per firmare il contratto di prima attrice della Compagnia del Teatro d'Arte con Pirandello a capo. Così Pirandello intravide per la prima volta la donna che aveva atteso per tutta la vita. Pirandello la amava , rispettava e viveva soltanto per lei. Visto il successo artistico dell'autore , Marta era convinta che con lui avrebbe potuto raggiungere le mete più alte del teatro. Nel 1928 si sciolse la compagnia e Marta decise di tornare a Roma e abbandonò Pirandello. Lui essendo sconvolto, si recò in Germania. Un anno dopo Marta formò la propria compagnia avendo dei problemi con l'integrazione , Pirandello le diede alcuni consigli proponendole la sua opera <<Lazzaro>>. Quando cominciò la tournée di Marta, Luigi non potendo esserle vicino , tornò a Berlino . Tutti e due seguivano per anni la propria strada e Luigi iniziò a bombardarla con le sue lettere infinite scrivendone anche quattro in un giorno. Seguì un incontro breve a Viareggio e quando nel 1934 Pirandello ottenne il Premio Nobel , Marta non gli era accanto trovandosi con suo padre. I due restarono in contatto, nel frattempo Marta si trasferì a Londra dove la raggiunse anche Luigi e insieme tornarono in Italia. Nel corso degli anni , Pirandello cominciò a sentire la sua età e la sua salute peggiorava e il rapporto tra lui e l'attrice iniziò a stemperarsi pian piano. Nel 1936 si videro per l'ultima volta a Milano, e quando Pirandello morì, Marta si trovava negli Stati Uniti. Nel 1938 sposò un americano benestante ma il loro matrimonio finì con il divorzio nel 1952. Marta donò le cinquecentocinquantaquattro lettere scritte da Pirandello all'Università di Princeton , tornò in Italia e morì a Milano nel 1988. Il ritratto di Marta si può vedere nella protagonista della commedia di Pirandello <<Diana e Tuda>> e poi anche nella commedia <<L'Amica delle mogli>> dove la protagonista si chiama ugualmente.

Il Caos per Pirandello è dunque l'origine di tutte le cose, della sua vita ormai tumultuosa, tormentata, animata dai volti di numerose donne. Per comprendere l'opera pirandelliana è opportuno osservarla attraverso numerose prospettive, ma è altresì indispensabile osservare con attenzione i personaggi che

---

<sup>19</sup> L. Pirandello, *nell'introduzione del libro L. Pirandello, L'amica delle mogli- Non si sa come -Sogno(ma forse no)*, Milano, Ed. Mondadori ,1993, pag. XIII.

la popolano, con un particolare occhio rivolto alle figure femminili. La donna per Pirandello fu fonte di tormento, ma al contempo musa ispiratrice. Come le donne reali della vita di Pirandello così anche i personaggi femminili pirandelliani non hanno certo il piglio delle femministe e delle suffragette dell'epoca, i loro drammi sono vissuti in una condizione di solitudine e il modo in cui tentano di risolvere i loro problemi è un rimedio peggiore del male che è stato loro fatto. Comunque sono una spia di quel disagio femminile che è nell'aria e che non poteva non essere colto dalla narrativa e dal teatro del tempo. Pirandello indubbiamente, manifesta empatia nei confronti delle sue eroine, le mette in una luce migliore di tanti personaggi maschili, ma non indulge a quel femminismo che vuole la donna pari all'uomo, in grado di fare le stesse cose che fa l'uomo. I personaggi femminili pirandelliani non si ribellano alla condizione della donna, ma al loro personale destino.

### **3.1 Il personaggio pirandelliano.**

Il Novecento è un'epoca di crisi del personaggio. Quasi tutti i principali romanzieri del secolo, infatti, si sono mostrati propensi a un superamento delle normali categorie psicologiche e realistiche associate a questa funzione narrativa. In particolare durante la prima metà del secolo, grazie anche all'affermarsi di tecniche espressive come il monologo interiore, i personaggi subiscono una forte scomposizione della loro personalità psichica e della loro coscienza. In seguito, invece, si è affermato un netto prevalere dei puri dati visuali, degli oggetti e dei fenomeni linguistici sulla soggettività degli individui, ormai ridotti a figure anonime e assurde, per certi versi tendenti a scomparire dalla scena del racconto.

Tantissimi scaffali di libri e intere biblioteche sono dedicate al personaggio romanzesco. Nel saggio di Enrico Testa che ha la base una semplice e radicale scelta di analisi di due e soli grandi attori che si affondano sulla scena del romanzo. A partire da essi, eroi dal profilo assoluto in perenne dissidio con il mondo e "figuranti" che si misurano con la realtà e i suoi compromessi, il libro passa proprio nei argomenti del vero, del bene e del male la riflessione sul linguaggio. Il problema della costruzione o debilitazione dell'identità; il rapporto con il nichilismo, invadente presenza di un intero secolo. Enrico Testa offre così al lettore sia un'originale interpretazione del romanzo novecentesco, sia un sintetico panorama delle sue figure più recenti e interessanti: da De Lillo ad Auster, da Saramago a Marias, da Roth a Sebald. Per queste ragioni il personaggio fu messo al bando svalutato o ritenuto argomento di scarso interesse. È un processo che tra gli anni sessanta e settanta viene sbeffeggiato dallo

strutturalismo che vedeva in esso una miserevole sopravvivenza dello psicologismo umanistico più banale su una concezione vieta della persona e del soggetto.

Per Genette è un semplice effetto fra tanti altri, per Barthes –un prodotto combinatorio di semi, mentre per Calvino dei *Livelli della realtà in letteratura*, la funzione del personaggio si può paragonare a quella di un operatore. Lodge vede nel personaggio la componente più importante del romanzo. Steiner individua nella sua creazione un processo per cui l'irreale si vendica della realtà. Grossman romanziere israeliano, ritiene che plasmare i personaggi sia la principale responsabilità dello scrittore. Dopo numerosi tentativi di liquidazione, la categoria del personaggio è sopravvissuta e non ha patito danno la fine del Novecento. In verità un po' stucchevole opposizione di personaggio- individuo e personaggio- funzione o di personaggio-persona e personaggio-funzione (personaggio- persona e personaggio- segno).

Character (dall'inglese) - dice Steiner è insieme sia carattere in senso tipografico che in senso psicologico.

Da qui fa emergere due operazioni :

- all'insegna del distacco-abbandonare la mimetica del personaggio come imitazione della vita reale e come ricalco preciso di una persona concreta, un mosaico della finzione in cui a prevalere è *l'intentio*. Questa prospettiva fa l'effetto-specchio della vita reale e consente di interpretare i personaggi come degli *io sperimentali* (Kundera). Pavel- se Deleuze e Guattari vedono nelle loro figure una realtà possibile ma ancora assente per "inventare un popolo che manca" o "essere esistenti senza esistere"<sup>20</sup>. Dostoevskij nell'*Idiota* rimarcava la loro natura duplice -irreale è più che reale (più reali della realtà stessa).

- all'insegna della connessione - l'antitesi tra persona e segno si tiene presente come si deve, l'unità di intreccio e personaggio. Il racconto con i suoi segni che costruisce l'identità del personaggio e come quasi –persona. È il processo segnico dall'intreccio-l'azione raccontata (Ricoeur) in un'evocazione quasi sciamanica, la presenza del fantasma –fittizio.

Sulla base di queste due premesse crediamo come sia la letteratura che i suoi protagonisti abbiano una rinnovata pertinenza per la vita. Sia il testo che il protagonista sono degli orizzonti conoscitivi della nostra abitabilità del mondo. Il personaggio nella sua allusione è una figura decisiva e vuole essere una persona esistente rappresentata sulla scena romanzesca.

### 3.1.1 Che cos'è un personaggio?

---

<sup>20</sup> Enrico Testa, *Eroi e figuranti, Il personaggio nel romanzo*, Ed. Einaudi 16, Gennaio, 2009, pag.17.



Il personaggio- persona importante, per grado gerarchico o per fama.

-ciascuno degli individui che prendono parte all'azione nell'ambito di una vicenda drammatica o di una opera narrativa.

-persona ragguardevole e importante per l'alto incarico che ricopre, il potere che detiene il prestigio che ha conquistato.

Molto spesso il personaggio nasce dalle esperienze precedenti del suo autore con la vita reale; questo però non vuol dire che il personaggio debba essere confuso con una persona reale perché appartiene a un mondo, quello letterario, in cui chi racconta le vicende è lo stesso che le ha create e che quindi sa tutto di lui. La vita nascosta dei personaggi è visibile e tale rimarrà, questa è la differenza tra persone vere e personaggi. Il racconto è in grado di fornirci un compenso alla mancanza di trasparenza della vita, ci illude di poterci mostrare il non mostrabile. Ogni personaggio prende forma nella mente del suo autore nello stesso modo in cui le persone reali prendono forma nella nostra mente durante la lettura o quando le incontriamo nella realtà:raccogliamo frammenti fino a creare una nuova immagine mentale. Allo stesso modo uno scrittore crea un nuovo personaggio attribuendo dei gruppi di parole, delle azioni a lui consone , dei discorsi tra virgolette , applicando come Balzac, le leggi della fisiognomica.

Esempio;-i grandi personaggi della storia,della politica, dell'economia,un'autorevole personaggio della vita culturale e artistica.

Creare un personaggio significa , oltre che dotarlo di azioni, descrizioni e discorsi, creare un insieme organico e coerente in modo che tutte le sue caratteristiche si impongano al lettore come manifestazione unitaria di una personalità ben precisa.

### **Significato**

**Personaggio** - persona importante;persona(anche animale)che è rappresentata o agisce in un'opera d'arte ; persona che distingue.

**ETIMOLOGIA**- dal francese – *personnage* ,derivato di *persona* ,voce dotta ->ripresa dal latino –*persona* “maschera ,individuo,ruolo”, dall'etrusco – *phersu* - maschera.

Personaggio come parola sembra per certi versi misteriosa:abbraccia una varietà di significati,che a ben vedere non è scontato che siano contigui,e ha un suffisso problematico perché oltre a rivelarci che si

tratta di un prestito dal francese ci dice poco. Quando prendiamo in prestito *personnage* dal francese ,siamo già a metà del Cinquecento.

Naturalmente è un derivato della *persona* in latino ma inizialmente senza riferimenti teatrali; emerge in un *orizzonte* ecclesiastico descrivendo un ruolo di rilievo, un *dignitario* percettore di *benefici*- che appunto convergono sulla persona o per l'eccellenza del ruolo ricoperto. Certo è che il concetto nasce sotto il segno del personaggio di rango, della personalità di spicco, di quella che accumula fama e notorietà per meriti e doti. Il personaggio è la persona ,o l'animale più o meno antropomorfizzato ,che appartiene a una storia. Una storia vera,pubblica,che resta nei manuali e decide il mondo,così come di rione, di paese di piazza, di famiglia o di finzione,con tutti gli infiniti intermedi sovrapposti immaginabili. Il personaggio si distingue perché scelto con un ruolo nel racconto , artistico e no.

Come nascono i personaggi?." Di solito vengono a bussare alla mia porta. Io apro, il personaggio si siede, prende un caffè, mi racconta la sua storia e poi se ne va"<sup>21</sup>.

### **La lingua del personaggio.**

Far agire un personaggio,dargli un'identità e uno scopo nella narrazione è importante ma è ancora più importante dargli la parola. La prima scelta in questo senso è quella dell'io narrante ,scelta che a sua volta ne implica un'altra ,quella del punto di vista. Se scegliamo un racconto in prima persona è chiaro che è un io separato dall'autore . La prima persona presuppone una morbidezza linguistica,una visione più ravvicinata ,una prevalenza della percezione interiore e l'ignoranza di quello che accade lontano da sé . Si fa entrare il lettore nel linguaggio del personaggio, si invita a identificarsi col suo punto di vista ,anche se gli è molto lontano come carattere ed esperienze. La mimesi linguistica è l'uso del dialetto. In Italia ormai il dialetto quasi non si usa più,però ci sono condizioni, strati sociali, in cui è ancora vivo.

Con la narrazione in terza persona , ovviamente , si sceglie una distanza maggiore, e non è necessario che il linguaggio sia così caratterizzato. Anzi, diventa quasi trasparente, senza inflessioni o cadenze speciali, soprattutto se la terza persona è un narratore che racconta osservando le cose dall'esterno. Anche l'oggettività è una finzione narrativa , che la terza persona rende in qualche modo necessaria quando presuppone un punto di vista onnisciente, che quindi tende a coincidere con lo "sguardo" dell'autore. La terza persona non è mai l'autore in quanto è una persona fisica, così come una voce narrante in prima persona non è chi scrive il romanzo ma è un personaggio a sua volta,che sceglie quali

---

<sup>21</sup> Maraini, Dacia ,*Se un personaggio bussa alla mia porta*, Roma: Rai Eri, 2016, pag.15.

eventi raccontare e come raccontarli. Per questo è fondamentale la opzione per un punto di vista a monte della narrazione. In un racconto in prima persona è chiaro che il punto di vista sarà piuttosto limitato, perché un io narrante interno al racconto non può, per esempio ascoltare e spiegare i pensieri di altri personaggi. Mentre la terza persona può spaziare, raccontare cose accadute in luoghi e tempi diversi, pensieri di altri personaggi, persino raccontare un futuro che ancora non esiste. Questa è una parte del lavoro dell'autore sul personaggio. L'autore ha i suoi strumenti di lavoro, ha i suoi insegnamenti impartiti da un personaggio all'altro. Il lavoro sul personaggio acquista un significato emblematico da carismatiche teorie ad un lavoro quotidiano di faticose scoperte giornaliere di riflessioni, non messaggi ma nozioni, non soltanto di vita vissuta, ma di vita da vivere. Anche se l'autore mette in scena un personaggio-creatura orribile, un assassino, un violento, deformato dalla sua stessa cattiveria cerca di capirla e non lo disprezza: lo prende in mano, lo fa vivere, ce lo racconta, si immedesima, quasi si identifica in certi momenti con lui. Anche i personaggi più negativi in qualche modo vanno vissuti, raccontati. Senza disprezzo perché il disprezzo è un pessimo consigliere dal punto di vista narrativo: finisce per impoverire il personaggio.

Il lavoro sul personaggio si compone in quattro fasi importanti:

- conoscenza, - reviviscenza, - personificazione e forza comunicativa.

*Conoscenza* - è un periodo preparatorio che ha inizio con il primo approccio al ruolo e con la lettura della parte, è la massima importanza in quanto le prime impressioni sono vivaci, gli stimoli più acuti assumono un ruolo fondamentale nel processo, giungono all'improvviso tutto il successivo lavoro dell'autore.

*Reviviscenza* - è il secondo processo creativo che potrebbe essere paragonato come il momento di unione, inseminazione, concepimento o formazione del personaggio. Questo è un periodo costruttivo quando si getterà il seme della vita del personaggio.

*Personificazione* - questo terzo periodo è simile alla nascita e alla crescita di una giovane coscienza. Adesso hanno preso forma i desideri, i compiti, le aspirazioni e non vanno mai sottoposti alla natura compiti irrealizzabili, come trasformarsi in un'altra persona.

*Forza comunicativa* - è l'ultimo periodo dove l'autore conclude la pratica più importante del personaggio. Qui troviamo la forza del linguaggio e i modi di esprimersi, il modo in cui le comunicazioni passano in emozioni, interpretazioni anche collettive da cui germoglieranno le nuove idee.

La vigorosa, mossa e lucida testimonianza della ideologia esistenziale del personaggio di un valore unico e vasto in tutto il senso della parola, o come una matrice della straordinaria storia del personaggio troviamo in tutta l'attività letteraria di Luigi Pirandello. Non esistono le storie o autori senza personaggi, come non esistono personaggi senza autori è di per sé già un mito che si consuma vanamente così come vuole l'ideologia pirandelliana. Certo il personaggio pirandelliano ha una sua etica e perfino una sua religiosità: anzitutto il senso vigile della maledizione del corpo, l'ansia di rinascere, il desiderio di trovarsi, il bisogno di evadere, il sentimento e la dimensione dell'infinito. Questi sono i concetti chiave che fanno nascere il personaggio pirandelliano, un mondo spirituale e vitale che ribolle dentro al personaggio non appartiene tuttavia alla natura ma alla natura dell'uomo, e in questo caso, umano, va visto in stretta connessione con divino, è quel tanto di "Dio in noi"<sup>22</sup> che se sta sveglio con rincrescimento e speranza nei sotterranei del nostro essere, nel doppio fondo della coscienza dell'uomo, spingendolo nei momenti di più acuta sofferenza a indovinare il cielo sopra il soffitto, l'infinito al di là della forma-prigione. I personaggi pirandelliani sono tipicamente trasgressivi, rompono l'ordine universale o la consuetudine, improvvisamente non si riconoscono nella routine che da sempre ha carricato la loro giornata. I personaggi sono scelti con gusto polemico tra i casi limite che la vita di ogni giorno presenta; sono tipi introversi, polemicisti essi stessi, litigiosi, filosofeggianti, puntigliosi ed ostinati ragionatori, tipi indubbiamente scelti con esagerazione: lo vuole l'aspra concezione della vita che era in Pirandello e la convinzione che il lettore deve essere scosso, destato dalla sua distrazione e dal suo chiuso disinteresse verso ciò che non lo riguarda direttamente per costringerlo a vedere, a constatare, a convincersi, a riflettere, a togliersi la maschera affinché in seguito non ricada nello stesso errore di egoismo e di ipocrisia e si faccia migliore. I personaggi-filosofi pirandelliani sono come quelli dei dialoghi di Platone: parlano sempre loro perché ormai hanno scoperto "il giuoco della vita"<sup>23</sup>.

I personaggi pirandelliani sono comici e tragici insieme, scissi e contraddittori. Mano a mano che scoprono il valore fittizio delle forme in cui si è alienata la loro persona acquisiscono anche la coscienza dell'assurdità del vivere, che spesso li porta a deridere con dolente pietà chi non raggiunge tale consapevolezza e si sente integrato nella società. L'uomo è schiavo della forma quando, all'improvviso, per un evento casuale, comprende la propria condizione esistenziale e non gli resta che scegliere se fuggirne oppure adeguarsi alla scissione. Pirandello vede personaggio-uomo e pensa che deve adeguarsi alle convenzioni imposte dalla società, egli assume una maschera e questa maschera è l'aspetto

---

<sup>22</sup> Enzo Lauletta, *Luigi Pirandello, Storia di un personaggio "fuori chiave"*, Ed. Mursia, Milano, 1980, pag.201.

<sup>23</sup> Gaetano Munafo, *Conoscere Pirandello, Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana, capitolo 7 I personaggi*, Ed. Le Monnier, Firenze, 1991, pag.99.

estriore dell'individuo. Per esempio a Mattia Pascal, prototipo del personaggio fuori chiave, come del resto a Vitangelo Moscarda, accade qualcosa di simile ma anche di profondamente diverso. Entrambi sono due uomini qualunque, con una storia incolore e una moglie banale, pronti a indugiare in atteggiamenti e gesti scontati. Non si vedono vivere, e la vita scorre non lieta ma neppure drammaticamente tesa. Inseguito avviene la scomposta zuffa tra Mattia e la suocera e il grottesco episodio fa salire lacrime vere agli occhi di Mattia. Ancor più banale lo spunto che dà l'avvio alla vicenda di Vitangelo Moscarda che, giunto all'età di ventotto anni, giudica il suo naso, come altri tre parti della sua persona, se non proprio bello, almeno decente.

Lo stesso avviene con Serafino Gubbio che una volta accertato il falso concetto dell'unità individuale, porta a considerare mentre l'operazione si esaspera e il personaggio rinuncia alla conoscenza di morire, è il balzo dell'anima compiuto nel tentativo di liberarsi di tutte le miserie comuni, di tutti gli ostacoli della vita quotidiana, proprio nel momento in cui l'uomo si è visto per la prima volta diverso.

Possiamo attribuire al personaggio pirandelliano la teoria della triplicità esistenziale:

- come il personaggio vede se stesso
- come il personaggio è visto dagli altri
- come il personaggio crede di essere visto dagli altri

Quando il personaggio scopre di essere calato in una, maschera la teoria della triplicità esistenziale ci fa capire che: la realtà di un momento è destinata a cambiare nel momento successivo, la realtà è un'illusione perché non si identifica mai in nessuna delle forme che gli altri gli hanno dato. Nella realtà di ogni giorno gli individui non si mostrano mai per quello che sono veramente, ma in ogni momento, in ogni circostanza, assumono una maschera diversa, che li fa personaggi e non li rileva come persone. In *Uno, nessuno e centomila* (1925-26) di Pirandello è nota la scoperta di un'imperfezione al naso porta Vitangelo Moscarda a una crisi devastante della sua identità è una maschera convenzionale del vuoto e anche lo scavalco di ogni norma civile abbandonando il ruolo di ricco borghese, di marito tranquillo e cittadino esemplare per la fama di essere un pazzo. Il processo di disidentificazione del protagonista si conclude felice allo statuto di entità naturale. Tutto questo non è senza conseguenze sullo statuto del personaggio e sui suoi essenziali punti di riferimento. La tensione gnoseologica che abbiamo visto più volte si rovescia nell'accertamento di una verità di un'invenzione e una maschera dietro cui nascondersi e restare al sicuro dalle conseguenze fastidiose. Quindi il protagonista del primo

romanzo della *Trilogia* dice che :”a importargli nelle storie che scriveva non era il rapporto con le altre storie “.Infatti tutti i personaggi della *Trilogia* sono rimasti alla fine se stessi non si percepiscono più come qualcosa di reale. Alla fine del loro percorso non c’è un mutamento che sia crisi ,crescita o sviluppo,ma un mutamento che è disfacimento e dissoluzione,come il resoconto amaro e divertito do destini in inarrestabile decomposizione.

La scissione dell’io pirandelliano come rapporto persona e personaggio avviene in contrasto tra vita(cioè che siamo) e forma (ciò che sembriamo) e genera la crisi d’identità e la dissociazione dell’io. Costretto a vivere nella forma, l’individuo, secondo la concezione pirandelliana, non è più una persona intesa come unità intellettuale, morale e psicologica , ma è un personaggio ridotto a maschera, che recita il ruolo impostogli dalle convenzioni sociali o dai propri ideali, perciò nell’arte umoristica di Pirandello ci sono solo maschere e personaggi, creature dissociate e grottesche , le cui deformazioni fisiche riflettono la scissione psicologica.

La prima impressione è che Pirandello scelga i suoi personaggi in una dimensione per così dire astratta, fortemente tipizzata; ma quando più si vive a contatto con i personaggi del suo mondo tanto più ce li ritroviamo poi veri nella vita di ogni giorno, esattamente come lui ce li aveva presentati o molto prossimi a quelle figure delle sue opere, ogni persona con il suo carattere , con un suo ticchio particolare , con un suo hobby o con un suo particolare difetto fisico o psichico studiatamente occultato, ognuno a suo modo. I personaggi pirandelliani sono contemporanei anche per il fatto che sembrano presi da una forma di vita moderna , soprattutto nei grandi agglomerati umani, una reazione contro, la impossibilità di risolvere i propri mille problemi quotidiani, inseguendo il tempo , impossibilità di superare gli ostacoli che la vita ci pone contro, e reazione più intima contro i propri limiti, contro le infinite rinunce a cui siamo sottoposti a tutte le ore, contro la nostra umana impotenza, che ci dà il senso angoscioso e la paura del finire irrimediabilmente, senza scampo nelle ombre fitte del mistero da cui proveniamo.

Nella loro emblematicità e nel loro universalismo i personaggi di Pirandello hanno una vetusta impronta di sicilianità e segni particolari che li distinguono, sono segnati nel corpo e segnati dentro, incisi e segnati di amarezza pronta ad esplodere, cosicché Pirandello infatti si doleva sommamente del fatto che i suoi personaggi venivano considerati disumani e obbedienti puramente al raziocinio, perché egli li sentiva vivi, palpitanti di umanità semplice ed affettuosa, smarrita e dolente e perciò si rallegrò vivamente quando la critica riconobbe nella Madre dei <<*Sei personaggi ...*>> una figura pirandelliana veramente umanissima.

### 3.1.2 Il personaggio K

“Non si deve credere che tutto è vero ,si deve credere che tutto è necessario”<sup>24</sup>.Sono parole del sacerdote rivolte a Josef K (Processo 1924).Questo genere appartiene ai due romanzi di Kafka. Un'altra possibile tipologia novecentesca del personaggio è individuata in fatti e luoghi dove si svolgono le vicende di Josef K e K.,l'eroe del *Castello* (1926).

Entrambe le figure fanno la loro scomparsa in maniera diretta ed enigmatica:nessuna descrizione , nessuna presentazione e nessuno ci viene a dire della loro vita precedente a quella narrata nel romanzo. Sono gli interpreti di fraintendimenti :l'ostessa dice a K:“Lei fraintende tutto,anche il silenzio”<sup>25</sup>.Mentre il sacerdote del *Processo* rimprovera il suo interlocutore :“Tu fraintendi i fatti”. Significativo il modo con cui entrano in rapporto con le figure femminili. Un rapporto diretto al raggiungimento di uno scopo. I soggetti e i tratti distintivi del romanzo sono: identità,figura,memoria,nome proprio. I rapporti con il reale si sfilacciano e il soggetto si fa così forte da trasformare l'eroe in un soggetto pletorico, esagerato. La dimensione da al tempo pre e post- identitaria la possibilità ad una scelta da definire l'io:“forse è solo questo ,ma forse invece è tutt'altro”<sup>26</sup>.Tutto ciò che caratterizza K .,è la sua volontà(non presta orecchio a nessun consiglio ,anche se gli dicono che è male per lui va avanti imperterrito nel suo scopo) la quale apre la sua volta a un'interruzione dei rapporti col mondo coincidente con una libertà assurda e disperata. K. è un personaggio assoluto che conosce la forma del vero e non quello del necessario. Vedere l'invisibile,ottenere l'impossibile e afferrare l'illusorio,sono le aspirazioni spogliate da Kafka che offre ogni spiegazione sovranaturale degli eventi.

Kafka ha per maestro Flaubert con la sua coscienza piena di solitudine: “ognuno è solo,nessuno sa comprendere l'altro,nessuno può aiutare l'altro a capire ,non esiste un mondo umano comune”<sup>27</sup>,pare la figura di Kleist,il Michael Kohlaas .L'eroe di Kleist che fa un banale furto di cavalli per mettere al soqquadro il proprio tempo,è secondo Dunter Anders figura della discrepanza tra mondo empirico e mondo morale, mostra l'andamento del reale.

La genealogia o la matrice del personaggio K. ha dei punti essenziali:

-assenza di evoluzione, lo sviluppo di un carattere nel tempo proprio.

---

<sup>24</sup> Ibid. pag. 24

<sup>25</sup> Ibid. pag. 25

<sup>26</sup> Ibid. pag. 25

<sup>27</sup> Ibid. pag. 31

-mancanza di relazioni con il mondo esterno all'io e con i suoi interpreti.

-aspirazione alla verità.

-esasperazione della soggettività.

Questi aspetti sono percorsi provati dal protagonista K. nel *Castello*, l'impressione di smarrirsi mentre Karl Rossmann di *America*(1927) non riesce a ritrovare la sua strada in "corridoi pieni di curve" in labirinti di stanze o per le vie caotiche della città. Quanto il senso dello smarrimento, l'esperienza del vuoto e la ricerca di una verità, di una conoscenza siano strettamente collegati tra loro nel dominio della modernità letteraria. L'io segnato dai padri della modernità (Shopenhauer, Nietzsche, Freud) è visto come una realtà frantumata e priva di ogni punto di riferimento. Per Kurtz la verità profonda si mantiene nascosta per fortuna, la ricerca ad ogni costo del vero. Da un lato il linguaggio come sistema di trasmissione sociale non lascia spazio all'indicibile, anzi è usato per coprire ciò che non si può nominare.

Questa critica del linguaggio di *Cuore di tenebra* è attiva in tante opere del secolo scorso da Pessoa a Beckett, proprio pone il cuore della verità al di là di ciò che rende possibile la parola e il discorso.

I personaggi assoluti del romanzo sono i messaggeri, i sacerdoti di questa trascendenza letteraria senza limiti e senza identità.

### **3.1.3 Senza nomi non c'è salvezza**

La trilogia (1951-1953) di Beckett è forse l'opera novecentesca che realizza una radicale dissoluzione della categoria del personaggio.

In Molly abbiamo una figura di vagabondo immesso in una serie di eventi: gira con la sua gamba irrigidita su una vecchia bicicletta incontra dei viandanti, s'imbatte in un gendarme e finisce al commissariato, travolge e uccide il vecchio cane della signora Lousse, che poi lo adotta. Senza motivo Molly abbandona la casa della signora Lousse si mette alla ricerca della madre per sistemare definitivamente i rapporti con lei. Si ferma in un boschetto dove uccide a colpi di bastone un altro vagabondo che vuol condividere il suo rifugio.

Nella seconda parte del romanzo la scena è occupata da Moran, un investigatore paranoico autoritario a cui viene affidato da un misterioso padrone (Youdi) il compito di indagare su Molly. Nel corso della narrazione il personaggio si modifica. Moran fa sempre più fatica a riconoscersi e attende nel proprio



corpo le stesse mutazioni di Molly eredita la sua figura , realizza una trasmutazione di una figura in un'altra.

Nascono le narrazioni. Malone rinuncia alla sua storia inventa altre storie di cui sono i protagonisti il giovane Sapo e il vecchio Macmann;il primo in base al principio della variabilità dei nomi, trasmigra nel secondo; invece il vecchio come Molly si trascina a malapena e trascorre i suoi giorni in ospizio.

Dopo la storia d'amore con Moll- infermiera partecipa ,agli altri reclusi ,a una gita di beneficenza che termina concludendo insieme il libro con una serie di assassini dal malvagio infermiere Lemuel. All'epilogo comico e insieme ironicamente drammatico dove l'ultima parola del romanzo è *plus rien*, "più niente" che individua banditi oggetti,eventi e personaggi una modalità antiromanzesca. Le figure come Molly,Malone il padrone di Moran che compaiono e spariscono come immagini inerti,li troviamo ad un centro vuoto occupato dall'lo senza nome,persone che non sono mai esistite non sono mai state attorno all'uomo recipiente che gira dappertutto a vuoto. Già in Molly vediamo convenzioni narrative che percorre l'intera trilogia avendo i moduli della *descriptio* e quelli della conversazione ironica o una convenzione del discorso diretto (vera conversazione).Queste convenzioni –dice Beckett nell'*Innomabile* appartengono al mondo del fiabesco, delle storielle,ma il fiabesco sostituisce la realtà. Qui Beckett misura il tema della letteratura e il pensiero novecentesco in un corso del secolo con accenti nichilistici. Se i nomi comuni sono strutture rigide il pensiero e la parola stanno l'una accanto all'altra come "due cani di terracotta"<sup>28</sup>.La rovina del linguaggio è anche la rovina dell'identità. Ma l'identità è vista come una diaframma ,come il termine ,come il complemento di termine. *L'Innomabile* :"<sup>29</sup>alla vostra età, essere senza identità è una vergogna ". Sembra più significativo lo spettro consistente di Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, al centro dell'io è che questo processo di liberazione delle voci va di pari con la lotta contro il soggetto. Sono tratti ,versi canonici delle figure del modernismo nichilistico:l'immobilità e l'assenza di evoluzione,la mancanza di relazioni,il sentimento paranoico. Tutti questi aspetti rispondono a una condizione primaria lirica con un carattere enunciativo tra persona e voce. Il personaggio assoluto proprio di tanta tradizione narrativa novecentesca si fa qui voce totalizzante ;il suo stare senza poter vivere. Queste voci troviamo anche nei protagonisti kafkiani è una voce della verità . In tutta la trilogia la parola "verità" ha infatti un ruolo centrale rivelando l'obiettivo di parlare finalmente un poco senza mentire per non aver più da parlare.

---

<sup>28</sup> Ibid. pag. 52

<sup>29</sup> Ibid. pag. 53

### 3.1.4 Destini in decomposizione

Nell'ultimo romanzo di Thomas Bernhard, *Estinzione* scritto nel 1986 è un unico monologo dell'io narrante sotto una libertà che non conosce riguardi avendo il ruolo di un interprete principale. Murau, il protagonista, ha lasciato l'atmosfera di ricca famiglia Wolfsegg in Austria per andare a vivere a Roma dove si dedica agli studi e insegna il tedesco e filosofia al giovane Gambetti. Murau riceve una notizia sulla morte improvvisa dei genitori e il fratello, in un incidente stradale. Il fatto tragico ha un doppio movimento narrativo, mentale e fisico. Il trasferimento a Wolfsegg per organizzare insieme alle due sorelle il funerale. Il romanzo è diviso in due grandi sequenze: modo con cui viene vissuta la morte dei familiari e l'occasione di un compianto nostalgico insieme alla furia verbale senza limiti contro l'origine biologica-sociale e contro le sue figure.

Qui il protagonista fa riflessione sulla propria identità che desume la forza di dire *io* dal suo continuo *contro* i genitori, fratello, sorelle, il paese natio, l'intera Austria. Questa configurazione dell'identità tutto è presentato come un nemico come un orrore. L'unico rapporto figura- modello è lo zio George e il giovane Gambetti- alter ego di Murau. Un'altro rapporto rimane vivo con l'amico Eisenberg figura necessaria per la cessione gratuita di Wolfsegg alla Comunità Israelitica di Vienna. Le relazioni con poche figure soprannominate hanno una formula di base l'espressione che fa riflettere "io non sono come loro, loro non sono come me". È un algoritmo responsabile di tutta la macchina enunciativa e narrativa del romanzo le descrizioni delle sue figure, le interpretazioni degli eventi e i lunghi inserti riflessivi del protagonista.

"Saremmo condannati a una vita tremendamente noiosa a un'esistenza ormai neanche più degna di essere vissuta"<sup>30</sup>, il discorso di *Estinzione* coinvolge nella sua violenza non solo le figure più vicine ma l'intera realtà. Bernhard nel *Gelo* 1963 fa una premessa sulla coscienza del "dolore monumentale" che irraggia ogni aspetto dell'essere. Questa tensione nichilistica nel romanzo prende corpo nel resoconto su Wolfsegg, un veleno racchiuso in un ignobile inferno di provincia che sostituisce a una realtà ancora salva la possibilità di salvezza dalla disperazione e dalla follia. L'io è in un'ennesima riedizione novecentesca dell'uomo del sottosuolo dostoevskiano è incapace di afferrarsi in un'immagine compiuta: "quando più mi occupo di me stesso tanto più mi allontano da quel che in me è effettivo, tanto più si oscura tutto ciò che mi riguarda"<sup>31</sup>. Quanto scrive Bernhard in *Amras* (1985) "Per tutta la vita io non voglio essere io. Io

---

<sup>30</sup> Ibid. pag. 61.

<sup>31</sup> Ibid. pag. 67.

voglio essere, non essere io” –potrebbe essere usato a epigrafe riassuntiva di numerosi romanzi novecenteschi.

### 3.1.5 Il personaggio relativo

Negli stessi anni dei romanzi kafkiani, Proust si dedica alla Ricerca del tempo perduto (1912-27), l'io proustiano agisce da principio connettivo dell'opera grazie al suo statuto la sua passività continua, passività allo stato puro che consiste in una figura che è viva continuamente in uno stato di non resistenza, di disponibilità. I frantumi risultanti dalla novecentesca dissoluzione storica dell'unità del soggetto si aggregano qui nel luogo geometrico in cui il protagonista e con lui gli altri personaggi si evolvono. L'esercizio dell'autore consiste nello staccare da sé una figura che viva continuamente in uno stato di attesa, di non resistenza di disponibilità. A differenza del personaggio K qui troviamo di fronte a una figura concava, che nella sua passività creatrice accoglie fuori dei suoi confini secondo la famosa figura di Merleau Ponty in una cassa di risonanza. La mobilità del personaggio relativo in veste in una sua evoluzione attraverso crisi o sviluppo incontra una versione didascalica, schematica in un capolavoro dello sperimentalismo novecentesco presso l'opera proustiana: Berlin Alexanderplatz (1929) di Alfred Döblin. Il romanzo è suggestivo perché il suo protagonista Franz Biberkopf è una figura in cui coabitano temporalmente sia il tipo assoluto del personaggio che quello che proviamo a descrivere.

Franz Biberkopf –ex facchino berlinese appena uscito dal carcere di Tegel resta rigido con la maniera sempre di vivere, piena di superbie e di incoscienza. Tende astrattamente al bene, ma ogni volta che gli pare di averlo aggiunto, ricade nell'errore e nel male. Il personaggio vorrebbe fare ordine nel mondo ma il mondo è di “ferro”, sempre lì si oppone. Franz è dominato da Reinhold che lo coinvolge in furti e affari loschi, gli procura la mutilazione del braccio, ne distrugge l'identità, lo odia sia a ucciderli l'amata Mieke. Solo con la morte di Mieke. Franz tronca la relazione con Reinhold e ne capisce la vera natura; impazzisce dal dolore e viene ricoverato in un manicomio criminale. Dal delirio è a un passo dalla fine, avviene la sua conversione, ascolta incalzanti voci interiori, gli sfilano e dialoga con loro. E la morte con la sua voce a metterlo con le spalle al muro a fargli comprendere i suoi limiti e i suoi errori. Il carattere di Franz è fondato non più sulla fissità o sulla fedeltà a se stesso ma alla propria forza. Il rapporto con il reale dopo essere stato per grand parte del romanzo delineato secondo un paradigma antagonistico assume un aspetto più complesso in cui il soggetto mostra di aver bisogno del mondo di quanto il mondo ha bisogno di lui. I Goffi e i sbagliati tentativi di Franz si conclude con un riconoscimento del male lui crede che bisogna ascoltare gli altri perché quello che dicono gli altri riguarda anche la propria identità e dopo ti accorgi chi sei e cosa puoi fare. Alla sottolineatura di questo

aspetto del rapporto tra le figure in scena pare puntare tra ironia e disincanto, da un lato, e tragedia e ferocia, dall'altro - parte rilevante del romanzo novecentesco collocabile sotto il segno del personaggio relativo.

### 3.2 Pirandello e l'identità Europea.

Quel giovane studente di Bonn è quello che si rende conto nel carnevale renano di un concetto che poi sarà fondamentale nella *Weltanschauung* pirandelliana: la relatività della verità in tanti modi diversi così da averne tante, senza che una di questa verità abbia il diritto di autoproclamarsi come unica e obbligatoria per tutti.

Luigi Pirandello è sicuramente un autore universale, è stato premio Nobel nel 1934 e fa parte del patrimonio culturale dell'umanità interna. Nessuno esiterebbe a definirlo "il classico italiano del Novecento", ma allo stesso modo è raro leggere un testo di letteratura secondaria sulla sua opera in cui non sia presente anche come "autore siciliano"; un autore che continua ad essere presente sulle scene europee e del mondo intero. E poi ci sarebbe il "Pirandello tedesco", quel giovane malinconico che diceva di amare la nebbia, che ha studiato due anni a Bonn per laurearsi nel 1891 in filologia romana con una tesi scritta in tedesco, e quell'altro autore di fama mondiale, che sceglie la Berlino folle degli anni '20 come luogo di un esilio volontario. W, D'Altrone quel signore un po' timido, che fuggendo dallo scandalo dalla prima berlinese di *Questa sera si recita a soggetto*, non si trasferisce in Italia, ma a Parigi dove, incontrando amici tedeschi, confessa all'amata Marta Abba che soltanto con loro si sentiva "a casa"<sup>32</sup>. In un momento critico per l'auto-definizione della cultura europea, dopo il fallimento del progetto della costituzione europea che cercava di definire alcuni valori del nostro continente, proprio nei giorni in cui si riusciva finalmente a firmare il Contratto di Lisbona, destinato a sostituire questa costituzione, studiosi di nove paesi europei (otto paesi dell'Unione e la Croazia) si sono messi a riflettere sul tema del convegno, la relazione tra l'opera pirandelliana e i concetti di identità europea. La maggior parte dei relatori ha seguito la strada proposta dal titolo del convegno e della relazione introduttiva.

-La ricerca di un contesto europeo per le idee di Pirandello sull'identità, sulle maschere nude, sulle realtà contraddittorie simultanee.

---

<sup>32</sup> Fausto De Michele e Michael Rossner, Pirandello e l'identità Europea, Prefazione, Ed. Metauro, Pesaro, 2007, pag. 9.

- L'analisi delle opere di Pirandello alla ricerca di una sua posizione nei confronti dei concetti proposti come elementi base dell'identità europea (la filosofia dell'antichità, il cristianesimo, l'umanesimo, l'illuminismo, i diritti umani).

- L'analisi della base poetica dell'attività distruttrice di Pirandello nei confronti di un'identità unica e centrale attraverso una nuova lettura dei saggi, innanzitutto del saggio dell'Umore, che parlerò nel prossimo capitolo.

- L'analisi dell'effetto che ebbe l'opera pirandelliana sulla letteratura e cultura europea dei settant'anni trascorsi dopo la sua morte.

- La possibilità di continuare la discussione teorica su Pirandello ed il concetto dell'identità europea in genere, come ha fatto Enzo Lauro quale presentava il teatro pirandelliano come esempio poetico della coesistenza di varie realtà.

In un certo senso, il tema di questo convegno ne è la conseguenza logica: da una parte riprende un motivo tradizionale della critica, e dall'altra parte si apre verso i problemi del nostro presente, nei quali le opere dell'autore siciliano, sembrano essere di un'attualità sorprendente. Un problema grave è la difficoltà di accettare il fatto che nessuno ha diritto ad una verità unica e comune a tutti, e che il fraintendimento che può avere un alto valore creativo - non è un fracasso, ma la base della comunicazione nel nostro continente. Forse sono i tedeschi hanno operato una funzione tra Est e Ovest anche al livello nazionale, quelli che oggi potrebbero capire meglio di tutti Pirandello, quando questo ci mostra come una comunicazione non funziona, nonostante i due interlocutori parlino la stessa lingua e credano di aver capito bene, qui ci viene in mente il romanzo *Uno, nessuno e centomila*.

Cercherò di mettere in centro del tema alcuni testi di Pirandello in chiave europea e basandomi sulle metodologie sviluppate da quel movimento inter e transdisciplinare che nel mondo tedesco si chiama Kulturwissenschaft. Comincio con la storia di una famiglia di emigrati, perché è dovuta partire dal proprio paese in rovina, dopo un terremoto terribile. La famiglia arriva in una città di provincia, dove l'uomo di casa trova lavoro con un funzionario nell'ufficio del perfetto. Però la famiglia mostra un comportamento fuori del comune. L'uomo vive con sua moglie in un appartamento modesto in periferia, ma si permette il lusso di affittare un altro appartamento per una donna vecchia, apparentemente sua suocera, in centro. La vecchia una volta al giorno, va dalla donna giovane (la moglie del funzionario), ma non sale a casa, aspetta nel cortile una lettera che quella le fa scendere con un paniere; non si parlano che per scritto. Cominciamo con le avanguardie, il signore si chiama Ponza,

la signora Ponza e la vecchia Frola, non sappiamo chi è la signora Frola forse la madre della moglie del signor Ponza?

Così, Pirandello potrebbe definirsi l'autore che prima di molti altri aveva capito la rivoluzione scientifica che rappresenta la teoria quantistica, idee e che il mondo esiste in uno stato definito non è più sostenibile da nessuno. La teoria quantistica svela un messaggio che la realtà è in parte creata dall'osservatore, la situazione si presenta paradossale al nostro intuito perché stiamo cercando di applicare al mondo reale un'idea dell'oggettività che sta solo nelle nostre teste, una fantasia praticamente. Nella novella Pirandello rappresenta la coscienza collettiva. Qui troviamo due concetti un po' problematici, ma necessari nel contesto della mia riflessione, il primo concetto è quello dell'identità e il secondo concetto è quello della memoria. L'identità che abbiamo messo in questo contesto è quella collettiva, ovviamente europea, invece il concetto della memoria è l'elemento strutturante di un'identità collettiva che si è diffuso nel mondo tedesco. Si potrebbe obiettare che, nel caso della famiglia Frola-Ponza si tratti dell'identità individuale o al massimo dell'identità all'interno del nesso familiare.

Pirandello ha anticipato i problemi di un'Europa come prodotto della Seconda Guerra Mondiale e dei crimini più orribili della storia dell'umanità, il prodotto della Guerra Fredda e della Cortina di Ferro che si sforza disperatamente di trovare l'unità nella diversità. Un altro capolavoro simile di Pirandello con una visione definitiva la troviamo in <<I Giganti della Montagna>>. Qui, nell'ambito della villa (la villa la scalogna), le realtà possono coesistere, ma saranno distrutte dai Giganti, se qualcuna cerca di andare oltre le mura della Villa e di imporre il suo mondo agli altri. Un altro principio sembra di essere coesistenza di tutti i sogni – realtà, fantomatici, psicoanalitici, religiosi che hanno diritto ad un rispetto uguale da parte degli inquilini. Se lo spazio utopico della villa è vissuto che succedono dei miracoli – ma questi non si vedono per curiosità come crede uno degli attori, ma per crederci come i bambini che credono alla realtà dei loro giochi.

Forse il mondo scettico, relativistico, ma profondamente umano dell'umorista Pirandello, che non conosce altra legge che quella del rispetto assoluto davanti alla realtà e alla sofferenza altrui potrebbe davvero aiutarci a trovare un *modus vivendi* anche nella casa europea. L'identità per Pirandello sembra essere descritta come un'arte che non solo ama il Caos, ma lo crea a detrimento di ogni regola artistica di genere. Pirandello va anche al di là di filosofie allora in auge come quella di Auguste Comte e Hyppolite Taine, infatti dichiara deciso che nell'uso dell'identità non c'entrano le razze umane e che nemmeno si deve distinguere tra gli antichi e moderni, ma si tratta di vedere la continuità delle idee e

concetti. Anche questa definizione ben si adatta a molti capolavori della narrativa europea e in particolare a quelli di Pirandello. Penso alla famosa trilogia che mi piace di più, <<Il fu Mattia Pascal>>, <<Quaderni di Serafino Gubbio operatore>> e <<Uno, nessuno e centomila>>, dove l'io esplora tante identità avvolte sdoppiandosi, dove può vivere una fuga da se stesso in un io desiderabile, anche se con risultati decisamente umoristici. Un alter ego dell'autore dove Pirandello –Serafino compare addirittura in un modo neanche tanto dissimulato, nella figura di non meglio identificato signore che va ad assistere alle prove in uno studio cinematografico. Praticamente una ricerca dell'ideale di libertà autarchica e il ritorno all'essenza dell'essere, Pirandello ha mostrato che le porzioni d'esistenza ravvicina il pensiero e le idee comune dei tutti suoi personaggi. Quando l'uomo vive una tale esperienza, quando riconosce la volatilità e perfino a reale inesistenza dei concetti che forniscono e costituiscono normalmente il quadro rassicurante della sua esperienza, può essere sconvolto dalla sensazione di una stranezza del mondo che può perfino anche terrorizzarlo, esattamente in questi termini una tale esperienza è descritta da Pirandello.

Pirandello ci mette a confronto in <<Uno, nessuno e centomila>> con un protagonista, il quale vive l'esperienza del vuoto, dell'allontanarsi o volatilizzarsi dei concetti e dei nomi come una liberazione. Vitangelo Moscarda festeggia quasi il suo congedo dal mondo dei concetti e dei nomi, sebbene le sue condizioni di vita nell'ospizio di mendicizia non sembrano proprio individuali:

*"Nessun nome ... Se il nome è la cosa, se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa fuori di noi, e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca; non distinta e non definita. <io sono vivo e non concludo, la vita non concludo. E non sa di nomi la vita ...".*<sup>33</sup>

La soluzione del conflitto tra le forme di vita, proposta qui da Vitangelo Moscarda, non deve essere compresa però come una soluzione generalmente valida proposta dall'autore stesso. Altrimenti, si dovrebbe rimproverargli di aver introdotto una costruzione con illusorie pretese di validità e di rinunciare alle sue posizioni scettiche per approdare ad un nuovo dogmatismo. Che questo non fosse stato nelle intenzioni di Pirandello, lo dimostra anche il fatto che, nel romanzo <<Quaderni di Serafino Gubbio operatore>>, una tale soluzione viene aspramente criticata e perfino resa ridicola. La possibilità di una conoscenza solida e ben fondata del mondo e di se stesso è da escludere anche perché noi stessi come pure il mondo circostante siamo soggetti ad un continuo cambiamento, ad un perenne movimento e scotimento. La vita di Pirandello è come un flusso continuo che rende tutta la nostra esistenza come le nostre conoscenze variabile e volatile.

---

<sup>33</sup> Ibid., cit., pag. 61.

Insomma, Pirandello è un uomo duramente siciliano , maschilista e reazionario. Le conquiste politiche della sinistra in quei tempi sono state abolite in Italia , ma Pirandello ne è ben contento. Il filone razzistico , antiebraico , è assai frequentato e qui in Pirandello nasce una struttura psicologica omofoba più rigida ancora. L'adesione al fascismo da parte di Pirandello non è un accidente, una svista , una debolezza senile , come la critica marxista ma ha voluto far credere come racconta in una lettera del 1932 parlando di sé stesso in terza persona, che ha esaltato come un salvatore del suo paese , come un genio costruttore a cui l'Italia deve tutto. S'intendono i suoi risentimenti dove non vuole che la sua personalità di rilievo sia cancellata e dimenticata, ma nonostante lo scrittore rivendica con orgoglio la sua lealtà al regime, rifiutandosi di parlare male delle cose teatrali italiane sui giornali stranieri e dissente solo per ragioni tattiche sul fatto che i fascisti abbiano preso a schiaffi Toscanini, reo di essersi rifiutato di eseguire gli inni ufficiali. Tutto questo non significa che Pirandello non sappia cogliere la negatività della società italiana , e già anche della sua amata terra siciliana.

L'ultimo decennio pirandelliano (che coincide con il tempo dell'epistolario dedicato a Marta) registra il delinearsi di una progettualità lucida e accanita : bisogna uscire, fuggire , andare nel mondo . ma – per far questo – bisogna sapere le lingue. Il vissuto politico dello scrittore è in definitiva scandito all'interno della sua opera . all'esterno non poteva che essere conflittuale e così fu. La morte sancì con il rifiuto delle esequie pubbliche da "illustre estinto" la sua volontà di rientrare in nudità e in cenere nel Caos pre-natale , in cui vantava di essere territorialmente e nominalmente iscritto.

### **3.2.1 Lo spirito europeo nella drammaturgia romena.**

La fortuna di Pirandello in Romania ha oggi a disposizione un vasto repertorio bibliografico , compreso nella serie di volumi dedicati dall'Istituto di storia e di teoria della letteratura dell'Accademia romena ai rapporti della letteratura romena con le letterature straniere. Solo nei periodi fino al 1944 sono stati registrati non meno di 350 articoli dedicati a Pirandello, ai quali vengono aggiunte le numerose traduzioni pubblicate in diversi volumi o nelle riviste. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, per il pubblico romeno Pirandello entra in una penombra che doveva durare circa due decenni. La serie delle traduzioni e degli spettacoli viene ripresa negli ultimi anni sessanta, in un momento di apertura alla tradizione culturale europea che , del resto , non sarebbe durato a lungo , e completata con alcuni contributi critici. La fortuna di Pirandello appare indissolubilmente legata alle nuove tendenze che si manifestano nell'ambito della vita letteraria e teatrale. E per poter lineare il meccanismo semplice dell'influenza



pirandelliana nella letteratura romena bisogna considerare i fatti della prospettiva della produzione drammatica nazionale. Alla fine dell'Ottocento la letteratura romena aveva raggiunto un'evidente sincronia con la letteratura dell'occidente europeo. Le opere teatrali di autori appartenenti a tre generazioni successive, formavano già un patrimonio consistente, ma i tentativi di accordare la produzione drammatica ai toni di recenti sviluppi del teatro italiano non riscuotono ancora successo. Nell'ambito della letteratura romena gli autori interessati a portare sul palcoscenico la vita interiore sono stati di regola considerati esponenti di un tardo romanticismo di derivazione ottocentesca. Se consideriamo l'impatto della drammaturgia pirandelliana nello spazio culturale romeno, noteremo innanzitutto che a partire dal 1926, quando la Compagnia Pitoeff rappresenta a Bucarest << Enrico IV >> e << Sei personaggi in cerca d'autore >>, la novità di questo tipo di teatro diventa percettibile anche per il pubblico non specialistico. L'entusiasmo dell'ambiente teatrale ha come primo risultato la messinscena di una prima versione romena della tragedia di Enrico IV. Subito seguono altre commedie di successo, le quali prendono spunto dalle modifiche strutturali operate dal teatro pirandelliano. Ion Minulescu (scrittore romeno) nelle sue opere << *Manecchinul sentimental* >> (Il manichino sentimentale), Carlo Cipolla con << *Allegro ma non troppo* >> (con le leggi fondamentali della stupidità umana), << *Amantul anonim* >>, (L'amante anonimo), dove la rappresentazione della nascita di una commedia e la modalità del "teatro nel teatro" riprendono la lettera, non lo spirito di certi temi pirandelliani. Un altro autore di successo, Victor Eftimiu, scrive nel 1928, su richiesta di una modesta compagnia teatrale, << *Omul care a vazut moartea* >> (L'uomo che ha visto la morte), storia di un vagabondo che salvato dal suicidio, la quale avrebbe potuto essere una semplice commedia del pittoresco locale. La moda pirandelliana, che aveva già raggiunto il suo apogeo in tutta l'Europa fa sì che il personaggio diventi uno che rinuncia al proprio passato, non per costruirsi una nuova esistenza sociale, ma tentando di ritrovare la sua vera personalità. L'autore realizza l'adattamento a questa modesta commedia di un mutamento strutturale importante avvenuto nel teatro europeo- un nuovo tipo di causalità, in cui il personaggio viene trasformato dall'evento. Ed è sintomatica la presenza di molti elementi formali caratteristici della nuova drammaturgia italiana. Nello spirito della drammaturgia di Pirandello si dovrà aspettare l'opera di Ion Sava << *Lada* >> (Il cassone), una farsa tragica che nel 1938 aveva rappresentato i << *Sei personaggi in cerca d'autore* >> al Teatro nazionale di Bucarest, destando anche l'interesse dei critici teatrali italiani. Si parte da un suggerimento contenuto nel testo di << *Questa sera si recita a soggetto* >>: l'impossibilità che un attore di poco prezzo dia vita ai personaggi di un dramma profondo si trasforma nell'impossibilità dell'umanità moderna di vivere il tragico. Nel 1926 il giovane autore romeno Camil

Petrescu segue un rapporto interessante con Pirandello dove aveva opposto veemente attacco di una parabola <<Patul lui Procust>> ( Il letto di Procuste), proprio per la drammaturgia di Pirandello.

Gli sembravano dei melodrammi scritti con perizia tecnica e tematicamente semplici, riprese di alcune teorie scientifiche di ampia risonanza , allo scopo unico di approfittare del prestigio di queste ultime presso il pubblico. Venti anni più tardi, Camil Petrescu pubblica in un volume di scritti teatrali due commedie che fanno apparire in una luce ben definita proprio il rapporto con la drammaturgia di Pirandello. L'autore romeno dichiarato in varie occasioni che preferiva scrivere per opporsi a qualcosa, per contrapporre il proprio punto di vista ad una visuale insufficiente, erronea o addirittura falsa. La creazione teatrale di Petrescu sta sotto l'insegna della polemica, vero e proprio *phatos* motore di ogni sua *pièce*, la più notevole essendo <<*Suflete tari*>> (Anime forti), un tentativo di confrontare il modello dell'eroe con le supposte reazioni della vita stessa per far scoprire la natura ambivalente del personaggio. L'impatto della drammaturgia pirandelliana ha avuto in questo ruolo catalizzatore nell'ambito di un processo creativo indipendentemente integrato nei ritmi di sviluppo di una letteratura che si dimostra in dissonanza con i grandi mutamenti del teatro europeo.

### 3.2.2 Le figure dell'identità.

Sono uno, nessuno o centomila le figure dell'identità? O sono centomila libri densi e oscuri, i libri inquietanti che, lentamente per vie traverse e sconosciute hanno raggiunto e cambiato la figura parziale dell'identità umana che però quasi senza accorgersi questa figura è diventata un vademecum perfetto. La figura parziale: è la realtà del nostro stato confusionale , il manuale della politica o il romanzo specialistico sulle mille verità di un popolo senza verità, la favola poetica e il ballo in maschera dell'identità italiana. Ecco cosa il giovane Pirandello pensava della filologia , che pure era il suo naso, la sua verità , visto che si era laureato a Bonn, e con grandi apprezzamenti , proprio in filologia:” Questa è una scienza che guasta lo stomaco . Guasta lo stomaco e rimpicciolisce il cervello , quando non inaridisce la vena del pensiero. Il secolo è questo e non c'è che fare . Dobbiamo essere tutti uguali”.<sup>1</sup> Grazie a meditazione e stile ,Pirandello trasformò anche l'episodio biografico della vita in un patrimonio storico pieno di umanità che alleggerisce tutte le ombre delle razze e delle etnie.

Ne <<*Il fu Mattia Pascal*>> , il ritorno alla vita del protagonista porta soltanto alla consapevolezza che egli è divenuto una “maschera nuda”, un soggetto senza identità. La maschera è lo strumento che permette una personalità diversa, separata. Un *alter ego*, un doppio che svela o al contrario , nasconde

o protegge. Tipico oggetto di scena nel teatro classico , tragica o comica, secondo la concezione di Pirandello, la maschera può essere anche quell'identità che ogni individuo sceglie e nelle quali si immedesima , per poter interpretare il suo corretto ruolo all'interno della comunità. Il problema dell'identità viene ripresa e ulteriormente approfondita in <<Uno, nessuno e centomila>>, dove Pirandello pone l'accento sulla teoria delle identità , secondo la quale l'uomo porta con sé due tipi di identità:

- quella personale, anagrafica
- e quella collettiva ossia quella assegnatagli dalla società.

L'identità personale è diversa in ognuno, l'identità collettiva invece è un ruolo, in quanto la persona è riconosciuta tale dalla collettività in cui vive. Esiste un numero indefinito di identità collettive che uno stesso uomo può assumere per potersi inserire adeguatamente in ogni diverso contesto comunitario, da quello lavorativo a quello familiare. L'importanza dell'identità nella letteratura italiana personale e individuale non viene soppressa ma soltanto adombrata dall'identità funzionale nel momento in cui il lettore pensa e vede all'interno dell'ambiente del personaggio sia anche collettivo. Ognuno deve accettare la propria maschera, un po' come fa un attore. Non a caso Pirandello definisce il mondo come un grande teatro in cui ogni individuo interpreta una parte. James Ensor, pittore belga, ha anticipato le tendenze moderne e la società di massa. Nell'identità come suo tema, trovava sempre nascosta una maschera che mirava a ritrarre il volto grottesco dell'umanità. Le sue maschere perturbanti e colorate, ridotte ai minimi come forma visiva, trasfigurava come termini nella loro rappresentazione fino ad assumere a volte la forma **scarnificata** del teschio, non celano, ma anzi rilevano , la peculiare e alienante ferocia di ognuno. Ensor ci offre l'immagine di un mondo dove tutto è dubbio ed angoscia. L'individuo sparisce di fronte alla collettività che per l'artista, corrisponde all'atto di assumere un'identità la quale non può esistere in solitudine, ma richiede che venga assunta questa identità da molte persone capaci di essere coese e di trovare così un destino comune. Lui rappresentò la società, omologata e massificata. Ogni identità ha un segno iconico in ogni tempo , traspone l'individuo in una dimensione simbolica collettiva, quel nesso di relazioni che lo trascende. Abbiamo due rapporti di identità nei romanzi e in tutta la letteratura italiana:

- rapporto con il mondo intero
- rapporto con il proprio soggetto

Questi due rapporti si somma al distanziamento fisico ed in silenzio pare chiedere con gli occhi, e recuperare la domanda "Chi siamo?". Questo sentimento è uno interno con diversi criteri, di unità, di coerenza, di autonomia e di fiducia che tutto sommato organizzano la volontà di poter essere definiti, individuati ognuno con la propria identità. Da cui l'identità parte con la sua forma della cultura che assume nel momento in cui entra a far parte del sistema di riferimento del soggetto, l'io personale. Non c'è cultura dunque, non incarnata in identità, e non c'è identità che non sia formata da processi culturali. L'identità umana e non quella del personaggio riguarda un gruppo di esseri, invece l'identità del personaggio riguarda individui considerati singolarmente che mette in discussione la soggettività il loro rapporto con la specie umana. Ritorniamo a Pirandello e la problematica della costruzione di un'identità soggettiva individuale che l'autore sa meglio interpretare la crisi dell'uomo alienato dalla macchina e dal consumismo mettendo a nudo la maschera umana, la forma alienata dell'uomo nella sua solitudine disperata, continuamente teso alla ricerca di un'identità soggettiva. L'analisi e l'arte pirandelliane si iscrivono in un clima di profonda delusione storica e culturale. La ferita del risorgimento tradito non si rimarginò mai definitivamente nell'animo dello scrittore che, al senso di disillusione diffuso verso la fine dell'800, aggiunse lo sdegno per la politica. Alla delusione storica fa da contrappunto il fallimento della prospettiva positivista e la conseguente accusa che gli spiriti più avvertiti, e Pirandello è sicuramente tra questi. E ben evidenti i legami con un panorama di crisi che la disarmonia di Pirandello con la realtà preesista. In profondo malessere, le ragioni d'infelicità erano in lui, come avviene sempre in ogni natura a sfondo introspettivo, cioè in tutte le nature poetiche, secondo quanto afferma E. Montale, riferendosi a se stesso.

### **3.2.3 Identità, etica, romanzo**

Il nichilismo letterario è stato, un trionfo di comportamenti devianti, di scelte assurde, di posizioni estremistiche e amorali. Per più di un secolo il problema della moralità in letteratura è stato messo al bando dello scrittore di rappresentare il *vero* più che la scelta tra il bene e il male. Emmanuel Lévinas ha cancellato la formula *dell'arte per l'arte* definendola falsa e immorale. Il critico americano Wayne C. Booth ha dedicato un intero volume al problema della moralità nella narrativa e ha esaminato le varie cause delle difficoltà incontrate da una critica che s'interessa agli aspetti etici del fatto letterario. Il filosofo Paul Ricoeur nel ripensamento "Sé come un altro", si è soffermato sui legami tra etica e racconto sulla possibilità di esercitare un giudizio morale su quest'ultimo. Abraham Yehoshuaha scritto un importante libro sui rapporti tra etica e letteratura, in cui rivendica come il giudizio morale sia inevitabile e fondamentale anche per la valutazione estetica dell'opera.

Nel romanzo contemporaneo le questioni etiche procedono con la presenza del personaggio relativo che sollecita infatti la rappresentazione di questioni morali. Il protagonista del romanzo *La macchina umana* (2000) di Philip Roth è Coleman Silk -un professore settantunenne costretto a trasferirsi in campagna dalla figlia Lucy, la sua caduta professionale si fa completa. Aiuta la figlia, riferendolo agli studenti neri, il termine *spooks* (spettri). Da lì il suo mondo comincia a crollare, anche la sua relazione con la trentenne Faunia Farley, bidella dell'università perseguitata dal marito diventa oggetto di critiche e di lettere anonime che lo accusano di sfruttare sessualmente una donna maltrattata. Da questi due episodi comincia l'intera vita di Coleman svolta dal narratore Nathan Zuckerman, un personaggio chiave di tutta l'opera di Roth. Approfittando della chiarezza della propria pelle, Coleman ha infatti negato la sua origine nera rompendo in modo crudele con la famiglia. La sua intera vita è innervata dalla relazione antagonista tra *l'io* e *il noi*. Coleman vuole con le sue sole forze costruire per sé una nuova identità che svincolata dal passato e dalle figure ricorda il nichilista recitati da Bazarov in *Padri e figli* di Turgenev: "Il nichilista è un uomo che non s'inchina davanti a nessuna autorità, che non accetta nessun principio alla cieca, qualunque sia il rispetto che lo circonda". Come un apologo morale, *La macchina umana* si conclude con una critica del suo protagonista assoluto e con la sconfitta delle ragioni-eroiche *dell'io*.

Più interessanti sono le figure del mutamento: i romanzi che mettono in scena tipi di identità che si modificano a seconda degli eventi e che compiono un'evoluzione morale o intellettuale. In *Vergogna* (1999) di J. M. Coetzee, la situazione iniziale ha più di un'analogia con *La macchina umana*. David Lurie, cinquantaduenne professore all'università di Cape Town, in seguito ha una relazione con una studentessa, viene cacciato dal lavoro per molestie sessuali. Si trasferisce in campagna dalla sua figlia Lucy, aiuta la figlia nei lavori dei campi e una sua amica in una desolata clinica per animali. La tranquillità della vita agreste è interrotta da un episodio drammatico quando la Lucy fu violentata da tre neri, resta incinta e accetta di tenere il bambino. Il padre vorrebbe che lei abbandonasse il Sud Africa e ritornasse in Europa. La figlia rifiuta e David ritorna al suo lavoro alla clinica per gli animali. In questa serie di vicende David cambia radicalmente. Da affermato professore universitario diventa l'uomo dei cani: il becchino e lo psicopompo di queste bestie. David scopre la fatica dell'identità. Il romanzo porta in primo piano numerose questioni etiche, la natura relativa e il passaggio necessario all'entrata in scena. David individua così l'obbligo vero *primum* antropologico dell'etica di mettersi nei panni dell'altro; muta il suo rapporto con il dominio del non umano (i cani) in cui prima aveva solo indifferenza; arriva in una delle scene più drammatiche del romanzo dove David chiede perdono ai genitori di Melanie, cerca, infine di accettare la vergogna come la condizione dell'esistenza. I romanzi di Roth e di Coetzee individuano dunque due diversi tipi di identità: -la singolarità e la sua vergogna.

La tensione tra punto di vista soggettivo costituisce il parametro d'ogni rapporto nel romanzo contemporaneo. Ne troviamo tre esempi:

- I primi due rientrano nella tipologia che abbiamo in precedenza definito narrazione dell'ombra e ne testimoniamo l'imperitura rilevanza nelle dinamiche della scrittura letteraria.
- Il terzo è un caso che spicca, per originalità di tema ed esecuzione, nell'odierno panorama romanzesco.

<<Il responsabile delle risorse umane>> (2004) di Abraham Yehoshua. Il suo protagonista privo di nome proprio e definitivo riceve dal proprietario del grande panificio in cui lavora il compito di rimediare a un danno d'immagine montato a scandalo giornalistico da un cinico reporter: una dipendente straniera (Julia Regajev) del panificio, morta in un attentato, è stata abbandonata all'oblio, nessuno si è accorto della sua scomparsa. Si parte insomma da un non sapere e da un atteggiamento indifferente. Per espirare ignoranza e responsabilità il protagonista fa un duplice viaggio fisico (porta la salma in Russia) e mentale (ricostruire l'esistenza della morta). Il motivo etico della responsabilità agisce dal principio narrativo all'orizzonte di un possibile senso dell'esistenza. Nel confronto con grandi problemi morali come il motivo della responsabilità, il rispetto e il dovere per l'assente, le domande sulla vita e sua morte e sui loro presunti confini emergono accanto ai due tipi nucleari come Roth e Coetzee che sono le figure dell'identità quella dell'io per l'altro e il legame dell'obbligazione.

### **3.3 Il tema del doppio in opera pirandelliana.**

Sul piano letterario del doppio consiste nel rapporto molto particolare che vige tra il protagonista del romanzo e un doppio che può essere un altro personaggio. In genere il depararsi della vicenda si svolge come se il protagonista e il suo doppio facessero parte di un'unica realtà ontologica che è stata divisa e, per questo motivo, entrassero in una sorta di conflitto anche interiore, che deve essere in qualche modo risolto. In genere il personaggio del doppio, nella letteratura moderna e contemporanea, è spesso mosso da due istanze diverse e contrapposte:

-una che lo porta a cercare di vivere la vita vera, a realizzare tutte quelle aspirazioni normali che si nutrono vivendo, amare, conoscere, sperimentare, crescere.

- l'altra, invece, che gli impedisce di mettere in atto e realizzare tutte o alcune di queste esigenze.

Il finale di un romanzo del doppio dipende dalla conclusione del conflitto prima esposto, ci sono due tipi possibili di conclusione:

-una sfocia nella tragedia dove il protagonista e il suo doppio muoiono senza essersi ricomposti, senza aver risolto il conflitto.

- la seconda è la riconciliazione delle due parti che può avvenire in vari modi.

Allo stesso modo il nostro doppio può scindersi da noi e distribuire noi stessi in due personalità che, giocandosi nella tesi e nell'antitesi, costringono a quell'immobilità da cui usciamo solo con la crisi di noi stessi, la nostra incrinatura, e qui l'io si spezza in preda a sé e al suo doppio, eppure senza doppio che ne sarebbe del nostro immaginario?, come impareremo a parlare con gli altri se un doppio non ci allenasse prima all'ininterrotto dialogo tra noi e con noi? Che ne sarebbe dell'amore, se è vero come è vero che nell'altro noi amiamo il doppio che è in noi?, come potremmo tollerare il dolore?, senza quel fitto dialogo che ognuno di noi instaura con il male che lo abita e che distrattamente lo accompagna a quel non più, che è la morte. Queste domande sono lo sfondo ricco, drammatico, inquietante e anche positivo da un lato dove le risposte rimangono a lungo pensiero fino alla dimenticanza dell'immaginario.

Dostoevskij ha anticipato le tematiche novecentesche. Il Novecento infatti fu il secolo del dubbio e dell'indagine psicologica. Il tema del doppio si inserisce quindi nell'interrogazione sulla molteplicità della natura umana. Il tema del doppio ha da sempre affascinato il topos del raddoppiarsi che porta a varie tipologie e declinazioni, è stato da sempre presente nelle scienze umane. Dalla religione alla filosofia, il doppio ha portato a una comprensione della realtà, è testimoniato anche dalla sua presenza in letteratura.

In una crisi di identità ben rappresentata da Luigi Pirandello, il tema del doppio compare in due opere dell'autore << *Il fu Mattia Pascal* >> e in << *Uno, nessuno e centomila* >>. Nel primo si racconta di un uomo dato per morto, equivoco che porta il protagonista a perdere la propria identità. La dualità alla fine sarà tra Pascal e Meis mai nato, per ciò il protagonista non esiste. In *Uno, nessuno ...* invece il protagonista è già consapevole della conclusione di Pascal.

Vitangelo capisce che non è **Uno**, perché non visto da tutti alla stessa maniera. Sa di essere **Nessuno**, perché può essere uno dei **Centomila** che gli altri vedono in lui. Il doppio ha da sempre fornito lo spunto per analizzare diversi aspetti della vita. In generale è un espediente letterario per raccontare della conflittualità dello spirito umano. Pirandello si compiace volentieri di giochi di specchi, i quali, se testimoniano talvolta di un'estrema sottigliezza nelle variazioni, impegnano solo superficialmente le strutture narrative: la simmetria si capovolge in essi solo per conservarsi. Pirandello non fa, insomma,

che recuperare le situazioni utilizzate migliaia di volte dal vaudeville o dalla farsa classica: sia che si tratti, per esempio, della doppia incostanza.

Il fu Mattia Pascal richiede un esame più approfondito: è infatti, certamente la summa, insieme tematica e strutturale, delle figure del doppio che l'opera narrativa di Pirandello mette in gioco. Il destino di Mattia era scritto nel suo corpo: egli è guercio, e l'operazione chirurgica che correggerà questa asimmetria della natura giungerà troppo tardi: nel momento in cui la sua asimmetria, tanto civile quanto ontologica, è diventata irreversibile. Orfano di padre, Mattia ha un fratello, Berto. Ma il suo vero doppio è Gerolamo Pomino junior, che prima di tutto lo è stato alternativamente dell'uno e dell'altro fratello: "Mino era come l'ombra nostra a turno mia e di Berto e cangiava facoltà scimmiesca, secondo che praticava con Berto o con me. Quando s'appiccicava a Berto diventava subito un damerino; e il padre allora, che aveva anche lui velleità d'eleganza, apriva un po' la bocca al sacchetto. Ma con Berto ci durava poco. Nel vedersi imitato finanche nel modo di camminare mio fratello perdeva subito la pazienza, forse per paura del ridicolo, e lo bistrattava fino a cavarselo di torno. Mino allora tornava ad appiccicarsi a me; e il padre a stringer la bocca del sacchetto"<sup>34</sup>. Mino è innamorato di Romilda e incarica Mattia di tastare il terreno preso di lei. Malagna, zio di Romilda e vecchio imponente, sposato in seconde nozze con la giovane Oliva, vuol far credere, per poter accusare quest'ultima di sterilità, che il bambino di quale è incinta Romilda è suo. La sua posizione è già divenuta insostenibile dal punto di vista civile; privato della paternità di suo figlio e marito di una donna che non può darli dei figli, per di più orfano, nulla lo trattiene dallo scomparire di circolazione.

Mattia incomincia ad essere stanco di questa situazione e decide di fuggire. Mattia ha un nuovo doppio: il cadavere di un annegato in cui i suoi concittadini hanno creduto un po' troppo. Inoltre il suo suicidio che egli apprende dai giornali, è preceduto dal suicidio, di cui spettatore al casino di Montecarlo. Di tutte le sue avventure postume, basta ricordare qui il sentimento crescente di Mattia che vivere come se si fosse morti e proprio la morte stessa. Mattia è condannato a restare per sempre un fantasma. I luoghi del suo vagabondaggio in terra saranno ormai la biblioteca in cui egli redige il romanzo che ora leggiamo e il cimitero, in cui va a meditare sulla sua tomba. Unica soluzione immaginata da Mattia per salvare questo mondo: il matrimonio del suo vero figlio con la figlia del suo doppio (Pomino) e di sua moglie. Infine, non poteva mancare a questo labirinto la sua decisione tra due suicidi, il fantomatico Mattia impara a far alzare da terra i tavoli e a evocare gli spiriti. Lui prepara il suo ritorno "Io sono il Fu Mattia Pascal".

---

<sup>34</sup> Ibid. Cap. Il fu Mattia Pascal, pag. 86.



Pirandello non mira né a una pura rappresentazione realistica o fantastica, né a una sovrappresione del reale, ma a studiare fenomeno logicamente l'esistenza stessa. Il protagonista dell'opera scopre che l'imminenza della morte, che è già impressa nel suo corpo, invece di farlo avvicinare a una qualche dimensione metafisica dell'essere, lo abbandona ad una esperienza della più assoluta contingenza.

## Parte seconda: Novellistica Pirandelliana

### Capitolo 4

#### 4 Presentazione delle novelle di Luigi Pirandello.

Di Pirandello si è parlato tanto, se ne sono presentati tanti ritratti, che aggiungerne uno ai ... centomila possiamo dedicare una particolare attenzione alla novellistica pirandelliana. Pirandello infatti è nell'anima di tutti noi, comunque abbiamo cercato in tutti questi anni, raccogliendo ovunque le sparse fila di costruire un disegno sincronico del mondo di Pirandello. Dopo il congedo al romanzo, avvenuto nel 1926 con *Uno, nessuno e centomila*, la novella resta l'unica forma narrativa alla quale l'autore non rinuncia e per la quale dichiara esplicitamente di voler continuare a lavorare. Ancora nel 1935, poco prima di morire, così Pirandello si rivolge a Borelli, direttore del *"Corriere della sera"*:

*"Vi mando, appena tornato da New York, questa novella, e Vi prometto che riprenderò regolarmente la mia collaborazione perché è ferma mia intenzione compiere le mie <<Novelle per un anno>>, tenendomi lontano dal teatro"* <sup>35</sup>.

Come è noto, in Italia il racconto breve resta, almeno per i primi due decenni del secolo, un genere largamente commerciabile.

Che cos'è la novella? - il termine deriva dall'aggettivo latino *novus* che significa notizia nuova, novità. La novella è comunemente detta racconto, è una breve narrazione in prosa, più raramente in versi, contenente elementi reali e fantastici che spesso si fondono tra loro. Secondo alcuni storici le novelle hanno origine orientale. Nel I secolo d.C. si inizia a parlare di vere e proprie novelle. Le novelle del Medioevo nascono da una letteratura che voleva insegnare e voleva essere a scopo edificante a livello morale. I principali temi trattati nelle novelle sono, l'amore, la fortuna, l'intelligenza. La fortuna ha un

---

<sup>35</sup> L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma, 1960, pag. 241.

ruolo decisivo, il caso è uno dei più grandi protagonisti dell'opera perché ribalta felicità e prestigio. L'intelligenza può e deve regolare ogni scelta di vita. La novella è limitata alla narrazione di un solo episodio che costituisce il nucleo di una storia. Come tale si differenzia dal romanzo perché esaurisce la vicenda senza gli sviluppi più complessi di un'opera di largo respiro.

La novella è stata definita dallo scrittore americano Erskine Caldwell (1903-1987). La patria della novella è stata il mondo indiano, il quale ha presentato una produzione narrativa assai ricca di forme e più strettamente connessa a concezioni filosofico- religiose. A partire dall'Ottocento si sono diffusi diversi generi di novella:

-la novella sociale o d'ambiente

-il racconto fantastico

-il racconto del terrore

-la novella di fantascienza

-il racconto poliziesco.

Luigi Pirandello, cominciò a scrivere molto presto i racconti, già nel 1884, quando l'autore diciassettenne , uscì su un periodo il suo primo, breve bozzetto siciliano, *Capannetta*; l'ultima novella, *Effetti d'un sogno interrotto*, uscì sul Corriere della sera nel dicembre 1936, due giorni prima che Pirandello morisse. Scrisse in tutto 246 racconti, via pubblicati su periodici e giornali diversi. A un certo punto (1922) pensò di raccogliere quei racconti in un corpus unitario, che titolò *Novelle per un anno*.

Il titolo ci rivela l'intento di Pirandello di scrivere 365 novelle, una per ogni giorno dell'anno, suddividendole in 24 volumi. Uno schema che deriva dalle grandi raccolte medievali, come le novelle arabe delle *Mille e una notte*, e il *Decameron* di Boccaccio, e che voleva suggerire l'idea di una perpetua narrabilità della vita umana. Questo progetto non fu realizzato , il crescente successo dei suoi lavori teatrali orientò infatti Pirandello, dal 1916-1917 in poi, a comporre prevalentemente per le scene teatrali. Le caratteristiche più evidenti delle novelle di Pirandello sono:

- dissolvimento dell'io

-il carattere stilistico costante dei protagonisti

- illusorietà e assurdità della realtà

Leggere un romanzo o un racconto è sempre un'avventura complessa, perché una storia, per singola ed eventualmente per singolare che sia, ha bisogno per svolgersi narrativamente, di evocare o istituire un mondo, sia che sontuosamente lo dipinga, sia che si limiti a tracciare i soli tratti bastanti a costituire un simulacro. Percorrere per larga parte o per intero un **corpus** novellistico consistente significa compiere un'esperienza ancora diversa. Sul talento di Pirandello per la scrittura è legittimo nutrire, senza che paia irriverente, fondate perplessità. E tuttavia egli cominciò come poeta, dichiarò e ribadì la propria intenzione e la propria volontà di essere esclusivamente poeta almeno fino al 1890 e si pose i trent'anni, dunque il 1897, come termine entro il quale ottenere come poeta un esito artistico che lo soddisfacesse. Non risulta che abbia mai detto né ritenuto d'averlo raggiunto. Forse Pirandello ci avrebbe dato torto, dal momento che nelle tante raccolte parziali e poi per le Novelle per un anno recuperò tantissimi suoi vecchi racconti, spesso anche quelli mediocri, ma non la novella del 1913. Può però anche darsi che ci avrebbe dato ragione e che non abbia voluto, riproponendo alla lettura la novella rapidissima.

I suoi racconti, del resto, nascevano per essere pubblicati sui giornali e riviste, una destinazione che esigeva forte concisione espressiva. Il genere stesso della novella richiede ai narratori di concentrarsi su un caso singolare, eccentrico, su un unicum individuale, che attiri immediatamente l'attenzione. Ecco perché Pirandello prediligeva in particolare il genere della novella. Più ancora del romanzo, con la sua misura lunga e articolata, il racconto gli consentiva infatti di fotografare i tanti frammenti della vita, gesti e destini molteplici, spesso casuali e incoerenti.

Nelle novelle di Pirandello il passato riemerge per spezzoni e nel bel mezzo dell'azione, quasi fossero i personaggi, e non lo scrittore, a chiarirsi faticosamente le idee sulla vita e sul mondo. Pirandello rifiuta l'onniscienza del narratore tradizionale, padrone del prima e del dopo, del come e del perché. Sceglie piuttosto una visuale soggettiva, il sapere scarso e confuso del personaggio; narra senza motivare reazione e conseguenze, perciò le sue vicende risultano imprevedibile. Luigi Pirandello supera così nettamente il realismo e il verismo ottocentesco. Se la narrativa realistica, da Balzac a Flaubert a Verga, evidenziava un unico punto di vista, da cui tutto prende senso, Pirandello vuole invece denunciare l'ambiguità e l'irrazionalità del reale. Viene meno perciò, in lui la fedeltà al vero ed esplose l'assurdo, è il trionfo del relativismo.

La novella ha avuto in Italia molta fortuna e Pirandello ne è senza dubbio, uno dei maggiori rappresentanti si è anche detto che egli abbia proprio :”il genio della novella “<sup>36</sup>. L’originalità delle novelle pirandelliane, universalmente si sottolinea che sia spinta fino alla estrosità ed alla capricciosa invenzione propria. Pirandello non ebbe modelli fissi a cui si sia veramente e decisamente ispirato, né i russi come Cechov, Gogol o Turgheniev, e nemmeno il Verga , dal quale si allontanò dopo averne sentito l’influsso nella prima raccolta, “*Amori senza amori*”, avendo trovato la via tutta sua. Lo abbiamo visto parlando della concezione della vita e dell’arte , l’amore per l’ambiente ed in certo senso anche una particolare malinconia verghiana.

Come sappiamo già, le novelle di Pirandello, secondo il disegno dell’autore, sarebbero dovute essere 365, quanti sono i giorni dell’anno, ma il disegno rimase incompiuto per la sopravvenuta attività teatrale, perciò ne rimangono 246, raccolte in 15 volumi , comprendenti quelle che vanno dal 1901 al 1919. I titoli dei 15 volumi sono: << *Scialle nero* >>, << *La vita nuda* >>, << *La rallegrata* >>, << *L’uomo solo* >>, << *La mosca* >>, << *In silenzio* >>, << *Tutt’e tre* >>, << *Dal naso al cielo* >>, << *Donna Mimma* >>, << *Il vecchio Dio* >>, << *La giara* >>, << *Il viaggio* >>, << *Candelora* >>, << *Berecche e la guerra* >>, << *Una giornata* >>. L’attività novellistica di Pirandello era cominciata con una raccolta, << *Amori senza amore* >>, del 1894, come si è più volte detto. Dal 1922 in poi le novelle sono state ristampate molte volte sempre col titolo di << *Novelle per un anno* >> e la critica ha mostrato quasi sempre entusiasmo per Pirandello novelliere, ponendolo fra i più grandi cultori di questo genere letterario nella letteratura mondiale. In effetti la forza rappresentativa delle novelle pirandelliane è grandissima, c’è in ogni pagina lo scrittore drammatico sia per la costante vocazione al dialogo e sia per la forza rappresentativa vera e propria.

Esaminare quanto in Pirandello derivi dall’origine siciliana è un tema che mette in tutte le novelle , in un certo senso obbligatorio , e fa parte dei problemi fondamentali da affrontare nella fase preliminare di qualsiasi lavoro che riguardi la personalità e la poetica dello scrittore agrigentino.. Sono due spetti della sicilianità che troviamo nelle sue novelle, difficili da separarsi fra loro. , per lo stesso motivo per il quale è spesso impossibile separare l’autore dai suoi dolenti e umanissimi personaggi, in molti dei quali è sempre egli stesso a parlare e a vivere:

- da un lato, le note etniche riconoscibili nel temperamento, nel volto spirituale dello scrittore dall’altro il contenuto della sua opera in parte riflettente la vita della sua terra d’origine. Delle sicilianità della natura di Pirandello una fra le spie più evidenti è l’habitus iperdialettico del suo linguaggio.

---

<sup>36</sup> Gaetano Munafò, *Conoscere Pirandello*, parte seconda, *Le novelle*, Ed. Le Monnier, Firenze, 1991, pag. 66.

- l'altro aspetto nel quale appare il riflesso della Sicilia nelle novelle è delineato attraverso l'esame del contenuto che riguarda il verismo. Il ben più moderno e anche complesso il significato della rappresentazione dell'ambiente, dei caratteri, delle tradizioni siciliane.

Nelle novelle troviamo l'ombra umoristica della legge- e della legalità e dell'illegalità tradizionali, nel disegno stigmatizzante di tante situazioni tanto assurde e sbagliate per gli altri , quanto giuste per l'individuo , dove traspare la goffaggine di tutto un sistema di vita, quello borghese, attraverso l'ombra della provincia siciliana, fra gli esempi più chiari abbiamo: << *La verità*>>, <<*La patente*>>, <<*Pensaci, Giacomino !*>>, << *L'ombra del rimorso*>>, <<*Tutt'e tre*>>.

#### **4.1 Difetti delle novelle**

Una così vasta produzione che nella sua varietà e complessità può ben definirsi una vera "*commedia umana*" come quella di Balzac, e come il "*Decamerone*" del Boccaccio , appare un po' frammentaria, spezzata, bozzettistica e aneddotica : il difetto era evidentemente connaturato alla origine decadentistica della formazione culturale di Luigi Pirandello ed alla essenza stessa della sua concezione della vita , secondo la quale la realtà si sbriciola, si frantuma, si scompone continuamente, senza unità alcuna , senza una legge fissa e determinata per tutti e quindi nell'arte senza una vera e propria unità di stile e di temi, che riesca a fondere tante pagine della novellistica di Pirandello. In questa accusa rientra pure l'altra della pseudo poetica decadentista, alla quale obbedirebbero le novelle , accusa certamente fondata che può essere difetto e pregio nello stesso tempo, come si è detto a proposito del decadentismo pirandelliano. Si accusa ancora Pirandello di eccessiva indulgenza al gusto dei lettori , che prediligono le trame sentimentali, amorose o addirittura passionali e l'intreccio sottile dei romanzi gialli o d' appendice, senza un controllo veramente efficace su una produzione così vasta: non sappiamo però fino a qual punto una tale accusa possa ritenersi fondata. Nella poetica di Luigi Pirandello la novellistica funge da esercizio analitico rivolto a indagare i diversi aspetti che riguardano la società, la vita e il mondo, e che rende a lui possibile una ponderata riflessione sulle svariate sfaccettature dell'essere umano e sui cambiamenti psicologici che subisce nel tempo. L'intenzione di Pirandello, però, non è mai quella di cercare delle risposte plausibili ad azioni, desideri e dubbi dell'uomo oppure di darne una spiegazione esaustiva, bensì quella di metterne in risalto la natura, al fine di condurre il lettore a scrutare i propri meandri interiori attraverso il viaggio introspettivo ed esistenziale dei personaggi. Importante sottolineare che la sua novellistica, sebbene prenda spunto dalla vita, non intende affatto

rappresentare la realtà : per Pirandello la realtà infatti “non esiste”. Esiste solo l’illusione della realtà che ciascuno di noi elabora in misura soggettiva ed è delineata da contorni particolarmente instabili e gangiati: la realtà di ieri può essere l’illusione di oggi e l’illusione di oggi è la realtà di domani. Nonostante sia difficile riassumere l’insieme delle caratteristiche letterarie non soltanto delle novelle ma di tutte le opere pirandelliane, il punto fermo a cui va riportata la sua poetica è l’uomo in tutti i suoi atti: quelli morali, intellettuali, psicologici, fisici. Nel rappresentare l’uomo , Pirandello si serve spesso del fantastico, che consente di varcare mondi proibiti e sferrare l’indicibili , come per esempio l’inconscio umano.

In molti aspetti il fantastico di Pirandello è una forma fondata sulla ricerca dell’oltre, dell’impossibile dell’ignoto che si realizza, il più delle volte, attraverso ingegnose costruzione delle storie caratterizzate dall’ambivalenza, dall’antitesi e dall’ossimoro. Nelle novelle alcune parole rincorrenti fungono da guida per farci addentrare nei sentieri interni alla poetica pirandelliana, questo potrebbe essere un altro difetto per esempio, il caso corrisponde a *casualità* e *inevitabilità* delle leggi universali. I fatti e le azioni sono una prigione per l’individuo, la parte non indica il ruolo stabilito, da sé o dagli altri, che ogni persona non recita nel teatrino della società e del mondo.

La verità assoluta in guisa di realtà , non esiste. Però esiste una verità interiore, soggettiva spesso incomunicabile e incomprensibile ad altri, e avvolte persino a se stessi. Annotiamo un altro difetto che è il rapporto tra il doppio-sdoppiamento, che rappresenta l’asse portante dell’universo pirandelliano, e indica due vite parallele:

-la prima è quella evidente agli occhi di tutti

- l’altra invece equivale a quella interiormente sentita e vissuta, che è spesso altrettanto autentica e possibile.

Come si nota, in Pirandello il fantastico e doppi coesistono in una perfetta armonia. Jean- Michael Gardair nel proprio libro intitolato <<*Pirandello e il suo doppio*>> afferma che circa una sessantina di novelle pirandelliane non solo rappresentano alcune figure del doppio, ma si fondono su di esse.

#### 4.1.1 La fortuna critica delle novelle.

Di Pirandello novelliere si cominciò a parlare abbastanza presto; è del 26 febbraio 1903 una nota anonima su <<*Quando ero matto*>>, comparsa sulla “*Tribuna*” di Roma ; e lo stesso anno nel quale sulla “*Stampa*” dà un giudizio su Pirandello Dino Mantovani. <<*Quand’ero matto*>>(Torino 1902, Streglio), contiene già novelle decisive, non solo sul piano tematico, ma anche stilistico come *Pallottoline* e *Quand’ero matto*; ma la critica si limita alla recensione di prammatica; e lo stesso si può dire per le note che compaiono più o meno regolarmente, Negli anni successivi, all’uscita degli altri volumetti. Nel 1912 recensisce *Terzetti* sulla <<*Nuova Antologia*>> (Roma,1 dicembre) Massimo Bontempelli, un critico che diventerà in seguito un nome nella storia degli studi pirandelliani. Intanto, Croce aveva stroncato, come si sa, l’estetica pirandelliana, sulla <<*Critica*>> (20 maggio 1909): ma non avrebbe più ripreso il discorso fintantoché l’assegnazione del premio nobel a Pirandello(1934) non lo avrebbe sollecitato a ripetere, ampliandola, la precedente stroncatura (Luigi Pirandello, ne <<*La Critica*>> , Bari, 20 gennaio 1935, poi in <<*Letteratura della Nuova Italia*>>, VI , Bari, Laterza, 1940; ora anche ne *la letteratura italiana* , per saggi storicamente disposti a cura di M. Sansone, IV, Bari, Laterza, 1960, 1963, 1968). La storia di Pirandello novelliere dall’inizio alla fine, cerca di trovare delle linee di svolgimento, secondo il filo conduttore di questo processo di erosione dei modi veristi, e sia pur riconosciuti e di poter trovare uno svolgimento cronologico e ideale nello stesso tempo. Per lui comunque è da vedersi un certo sviluppo, dalle novelle, paesane a quelle cittadine ed ideologiche, che segnano la liberazione sempre più completa dal realismo.

Il giudizio sul piano estetico è da un lato, un problema che per Petronio forse non andrebbe posto, o almeno non così, in modo retorico, come ha fatto tanta critica precedente; ed in ogni modo anch’egli si slancia però in un giudizio estetico , quando sostiene che Pirandello non è sufficientemente umano da poter giungere ad una espressione tragica , e che perciò rimane nel grottesco, che è meno impegnativo: e aggiunge che la sua fantasia non si libera mai in un clima sereno , il che ne costituisce un limite.

Nel 1923, quando Russo attira per primo l’attenzione sulle novelle con un discorso marginale, ma meditato, inserito nei suoi <<*Narratori*>> . Russo riconosce a Pirandello novelliere un merito, che siamo propensi a convenire a convenire con lui sia in relazione con la causa ch’egli ne addita: la relativa brevità concorre a determinarvi una armonia, perfetta nelle novelle migliori, di tutti gli elementi. Per lui, insomma, il novelliere supera il drammaturgo, che gli appare un po’ il divulgatore, non sempre felice, dei temi trattati nella novellistica. Contro le accuse di disarmonia e di crudezza rivolte al linguaggio pirandelliano.

Russo pone questa valutazione: “una prosa a scaglie, nuda di immagini, indelicata nel suono, con una sintassi non sintetica come la prosa epica del Verga, ma analitica, frantumata in una serie successiva di brevi proposizioni mentali, che rendono al vivo con gratitudine musicale tutta l’agitazione di un eterno e disperato soliloquio”<sup>37</sup>. Nel corso della sua indagine, egli pone anche limitazioni alla poesia di Pirandello; ma finirà, nella Postilla aggiunta in seguito alla nuova edizione de <<I narratori>>(1950), per riconoscere comunque che , in quelle germinate poetiche, dalla fine del secolo precedente , ai successivi decenni della nostra letteratura proprio Pirandello .

#### **4.1.2 I personaggi della novellistica.**

Pirandello come romanziere vale indubbiamente meno del Pirandello novelliere: l’indole dell’Uomo e dello scrittore era più incline al rapido articolarsi e sciogliersi degli avvenimenti nel corto respiro della novelle, anziché nel loro lento e minuto intrecciarsi nell’elaborata trama del personaggio. Le novelle pirandelliane colgono con grande importanza i suoi personaggi. Queste figure rappresentative di tutta un’epoca o di un ambiente , si fondano su casi e avvenimenti singolari, la figura del protagonista cioè il personaggio, appare in tutta luce delle novelle. I personaggi sono in realtà dei vinti , come quelli verghiani, creature preda di un destino inesorabile, che regola e condiziona la vita sulla terra.

Nelle novelle di Luigi Pirandello la maggior parte sono personaggi medi (non personaggi degradati a ruderi della società- secondo una moda ottocentesca di basso verismo, né personaggi appartenenti all’alto mondo dell’aristocrazia considerata matrice di ogni corruzione, secondo altra moda ottocentesca). Questi personaggi appartengono alla media borghesia: affaccendati mercanti senza scrupoli , professori formalisti, avvocati corruttori ed imbrogliatori, notai filosofeggianti, impiegatucci fossilizzati, ecc., tutta una folla affaccendata e tormentata da mille guai e mille piccoli problemi, solo raramente grossi, una folla di vinti e di piccoli ribelli frementi e inquieti, non certo eroi romantici, cosicché ne risulta una specie di commedia della gente di ogni giorno, di uomini che non sanno adattarsi, che cadono miseramente perché non sanno cedere, non sanno abbandonare certi ideali, o meglio , certe forme dell’ideale , non sono riusciti a comprendere che la saggezza non sta nell’aspirare a beni irraggiungibili, ma nel vivere d’iniziativa , seguendo il flusso perenne della vita senza ostinarsi a fissarlo. In Pirandello c’è in fondo una partecipazione alla vita dei suoi personaggi(anche se umoristica e

---

<sup>37</sup> Emilia Mirmina, Pirandello novelliere, Ed. Longo, Ravenna 1973, pag.184.



di antitesi) una specie di indiretta difesa dei vinti, non c'è lo sguardo staccato ed indifferente, come potrebbe sembrare a prima vista.

Pirandello è un “povero diavolo” come loro (i personaggi), uno di loro amareggiato dalla vita e convinto di essere pervenuto alla scoperta del significato di essa, senza miti e senza illusioni pur se il cuore soffre. Per questa sua scoperta che egli irride a quel mondo dei personaggi da cui proviene e da cui si è staccato – così dal mondo regionale, come dal mondo nel senso più lato della parola, il mondo degli uomini. I protagonisti delle novelle di Pirandello sono prigionieri senza alcuna via di scampo. Nelle novelle troviamo i personaggi tuttavia, sul piano dell'ambientazione è possibile collocare nella Sicilia contadina e quei personaggi focalizzati su ambienti piccoli borghesi. Il linguaggio dei personaggi nelle novelle è un particolare sentire dialettico dell'anima pirandelliana che è tanto profondo e fondamentale. Questo dialetto è da riflettere non solo nella struttura delle vicende, ma anche nella personalità di tutti i personaggi che tentano di comunicare il proprio desolato messaggio. I personaggi si presentano con particolare freschezza di accenti e di disegno nella libertà straordinaria della espressione narrativa. Attraverso però la contestazione del costume borghese della Sicilia i personaggi si profilano e si affermano davanti ai temi dominanti è appunto la denuncia del male sociale, esemplificata attraverso una casistica estremamente varia e con un metodo spiegato di ricerca del vero.

Lungi dall'identificarsi con il Verismo, la serie ambientata in terra siciliana riscopre un fondo ancestrale e folklorico, deformando grottescamente il mondo contadino. Il filone delle novelle “romane”, invece, racconta un mondo piccolo borghese nella sua condizione superficiale e meschina, metafora di una condizione esistenziale propria dell'uomo nel suo complesso. La, “trappola” di qui questi protagonisti sono prigionieri è sovente costituita da un lavoro meccanico, che frustra chi è chiamato a compierlo. A questi personaggi, peraltro, non si propone alcuna via d'uscita: la loro insofferenza non può che esplodere in gesti inaspettati e folli, come quello del protagonista della novella <<Il treno ha fischiato>>. L'opera ha la struttura dell'inchiesta che si prefigge di cercare la verità che si cela dietro uno strano evento: l'improvvisa follia di Belluca. Di questo impiegato modello viene offerto, solo in un secondo momento, il ritratto di lavoratore puntuale e ligio. Con la ricostruzione della personalità e della vita ordinaria di Belluca, emerge un ambiente piccolo borghese dominato dal grigiore, emblema della condizione impiegatizia. Il flusso vitale ne appare mortificato perché vittima di un meccanismo ripetitivo e monotono, costituito nel caso di Belluca- dal lavoro di computista, che non concede un attimo di tregua e isola totalmente dalla vita il protagonista della novella.

Portando all'assurdo certe situazioni, non possono che provocare il riso; la condizione dell'uomo che si sacrifica per far mangiare la famiglia, appare perfino ridicola. Forzando all'inverosimile certi casi comuni della vita di più personaggi, Pirandello sottolinea che la legge che li governa non è un rapporto deterministico di causa ed effetto, bensì una casualità nella quale non è possibile scorgere alcuna coerenza. La spiegazione del mistero di Belluca si chiarisce con un fatto banale e apparentemente insignificante: il fischio di un treno. Nel silenzio della notte, basta questo evento a far prendere coscienza al protagonista della vita che scorre al di fuori della trappola in cui è recluso..

La scoperta genera comportamenti folli perché l'irrompere della verità non consente più di sopportare il grigiore quotidiano. La presa di coscienza, tuttavia non si traduce in una rivolta, totale; Belluca tornerà nel consueto meccanismo ma, perlomeno avrà trovato una valvola di sfogo: la fantasia che gli consente un attimo di evasione per sostenere il peso di ciò che lo imprigiona. Questa è la sua unica consolazione.

#### **4.2 Novelle per un anno.**

Le <<Novelle per un anno>> rappresentano una sorta di filo rosso che congiunge le prime prove pirandelliane, di tipo schiettamente veristico, alla stagione finale, quella dei Miti, passando per il periodo delle grandi realizzazioni grammatiche. Basandosi sull'assunto che per l'eccessivo intellettualismo che uccide la poesia nell'opera letteraria, la linea crociana condanna decisamente il teatro pirandelliano a favore delle novelle che, più svincolate da pretese "filosofiche" rappresenterebbero il vero momento artistico di Pirandello. Questa posizione valorizza dunque, le novelle per via, per così dire, negativa ovvero solo in quanto permettono, grazie ad un gioco di opposizioni, di stroncare il teatro. Tutta l'opera di Pirandello è dunque vista come una sorta di rappresentazione di quanto resta dopo il crollo del mondo romantico, da cui emerge un suggerimento relativo alla necessità di liberarsi delle rovine a favore di un vero e proprio ricominciamento.

L'indagine che Raffaele Messina ha condotto sul corpus delle novelle di Luigi Pirandello è frutto di lunga e fedele frequentazione di lettore appassionatamente coinvolto quanto scrupolosamente vigile nel declinare criticamente le risultanze delle proprie investigazioni. Per tale strade occorre optare per scelte metodologiche precise perché ci si poteva facilmente imbattere, rimanendone imbrigliato, in uno dei due filoni interpretativi più frequentati della narrativa pirandelliana:

-quello ideologico e problematizzante, sempre molto interrogativo, a rischio di sfondamento empirico negli universali della “deprecatio temporum”<sup>38</sup>;

- e quello più scientifico, di tangenza psicanalitica, magari troppo attento a certe implicazioni extratestuali e sollecitano da interessi fortemente definitivi.

Pirandello non aveva particolare propensione alla riflessione critica o alla speculazione di ordine estetico e tuttavia ne sottolinea la valenza in ordine alla chiarificazione cui possono portare ai luoghi delle novelle in cui è un evidente impegno di pensiero speculativo o di espressione estetica.

All’inizio, Pirandello non prendeva in calcolo il suggestivo titolo di *Novelle per un anno* che la raccolta assunse nell’edizione Bemporad del 1922; in un primo tempo le novelle vennero raccolte e pubblicate a partire dal 1894 fino al 1919 in 15 volumi con i titoli più vari, alcuni inventati per coordinare i racconti secondo una certa linea, è il caso di *Amori senza amore* e di *Beffe della morte e della vita*, altri adottati da una novella del volume. Pirandello pubblica la sua prima novella nel 1884, a soli diciassette anni e l’ultima *Effetti d’un sogno interrotto*, nel 1936, anno della sua morte; in totale saranno 251 i testi brevi dell’autore siciliano. Per spiegare questa lunga fedeltà, oltre all’aspetto economico collegato al gran successo riscosso dallo scrittore su riviste e giornali, bisogna giungere la possibilità che l’autore ha di sperimentare nelle sue narrazioni brevi soluzioni tecnico- stilistiche e di poetica che poi applicherà sia nei suoi romanzi principali che nella produzione teatrale.

A proposito del titolo del corpus non mancano tentativi di voler rintracciare per forza un’ipotesi che attribuirebbe all’autore l’intenzione di realizzare un disegno unitario fin dal titolo utilizzando quella che è una costante della retorica tradizionale (*Mille e una notte*, *Decamerone*, *Pentamerone*, ecc.); ipotesi assolutamente da scartare per la profonda antipatia pirandelliana nei confronti degli schemi e modelli tradizionali.

Le *Novelle per un anno* rimangono invece un’opera labirintica, che non permette né ordine né una morale che poi il significato profondo, la poetica, alla base dei racconti sconfesserebbe. Il Caos dell’esistenza rappresentata non diventa mai cosmo, ma al massimo apparenza di un cosmo, destinato a frantumarsi spesso. Tentiamo ben presenti questi concetti mentre leggiamo le successive righe dell’*Avvertenza*.

---

<sup>38</sup> Raffaele Messina, *Il continuo e il discreto nella scrittura di Pirandello, Una lettura narratologica della predisposizione scenica delle Novelle per un anno*, Ed. Loffredo, Napoli, 2009, Introduzione, pag. 7.  
“deprecatio temporum”- trad. lat. = condanna dei tempi.

#### **4.2.1 Struttura e la forma delle *Novelle per un anno*.**

La storia editoriale delle *Novelle* viene qui dunque presentata come un tentativo fallito in partenza di dare unitarietà a una materia disgregata: figuratamente, da un solo progettato libro si passa infatti a dodici e poi addirittura a programmarne ben ventiquattro. In realtà poi i libri effettivamente pubblicati saranno quindici, ognuno intitolato come la prima novella che vi è contenuta. I primi tredici volumi vengono pubblicati, dalla casa editrice Bemporad di Firenze, poi Pirandello passa alla Mondadori, che ripubblica i tredici volumi già usciti, ne aggiunge un quattordicesimo nel 1934 e poi ne pubblica un quindicesimo, postumo, nel 1937. Il totale di novelle raccolte nell'intera opera è dunque di 225, contro un progetto annunciato di 365, come i giorni dell'anno.

A proposito di questo, bisogna portare attenzione al fatto che Pirandello si affretta subito a chiarire che il legame tra le novelle e il tempo dell'anno è solo una questione di numeri, le novelle di queste ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi, né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità. Il fatto dei giorni, dei mesi e delle stagioni è dunque un ordine, una forma, che è rifiutata per attribuire un senso, una coerenza a testi che si vogliono interpretativamente liberi, fluidi, vivi.

Come opera, le *Novelle per un anno*, nascono da un'idea prospettata da un ordine narrativo e strutturale, che porta anche a rivedere e rielaborare i testi già editi per adattarli alla nuova collocazione. Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già editate alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura. La vita è contraddittoria, e questo ordine è ancora una volta vuoto, illusorio, addirittura espressamente smentito, come abbiamo letto poco fa. La poetica a cui l'opera si ispira, è del resto per gran parte quella dell'umorismo in senso pirandelliano. Le *Novelle per un anno* presentano una struttura enigmatica, poiché le novelle non sono disposte né in ordine cronologico, né in modo tematico.

L'opera è un'allegoria:

-della varietà della vita

-del suo carattere insensato e frantumato

- il tempo domina il flusso distruttivo.

Proprio il titolo pone il tema del tempo, visto come regno del caos. Il realismo di tempo e spazio è articolato come una commedia sociale e di carattere illusorio e paradossale. Le *novelle* hanno un carattere stilistico costante con un linguaggio basso e quotidiano, però si distinguono le 19 novelle scritte per ultime (1931-1936) e comprese in *“Una giornata”*. Esse sono estranee alla poetica dell’umorismo e presentano caratteri surrealistici. I caratteri complessivi delle *Novelle per un anno* sono:

-la tendenza al grottesco e all’isolamento espressionistico della parte rispetto al tutto, il particolare ripreso da vicino è mostruoso, i personaggi sono spesso deformati e grotteschi

-il paesaggio e la sua disarmonia rispetto all’uomo. Il paesaggio è il distaccato e ironico scenario delle sventure umane. Fra uomo e natura c’è disarmonia, il paesaggio non partecipa allo stato d’animo dell’uomo

-il rapporto tra nichilismo e ricerca della verità. Nelle novelle, Pirandello porta a fondo la critica all’idea di verità vista in termini positivistic (verità garantita da scienza) o in termini religiosi (verità garantita alla fede).

La struttura delle novelle non è narrativa, ma è una narrazione discorsiva, giocata su dialogo e conversazione, fortemente parlata. L’individuazione di una struttura formale, emanazione di un atteggiamento esistenziale di fondo, ha l’evidente vantaggio di fornire lo strumento per avvicinare, una volta tanto, il problema del valore. Questa operazione va compiuta, evidentemente con una notevole dose di cautela usando il modello descritto come pietra di paragone va evitato ogni schematismo, ogni novella presenta un caso a sé, nell’indagine della quale chi l’analizza non deve misurare distanze chilometriche da una presunta forma ideale, ma è tenuto a valutare l’effetto dell’assenza – presenza degli elementi paradigmatici, rispettando l’autonomia di ogni singolo componimento.

#### **4.2.2 Le caratteristiche e i temi principali delle *Novelle per un anno*.**

Le caratteristiche più evidenti sono:

-la brevità della narrazione

-il piglio incalzante

- l'essenzialità complessiva
- la forte concisione espressiva o l'isolamento espressionistico
- la tendenza al grottesco
- il paesaggio e la sua disarmonia rispetto all'uomo.

Come esempio possiamo prendere la novella *Pena di vivere così* è evidentissimo che la novella è tutta costruita sul conflitto tra un determinato tipo di morale e l'istinto sessuale. La storia contiene in realtà due momenti soltanto, la convivenza col marito ritornato e la fuga rivelatrice.

A Pirandello qui importa solo la situazione e non l'individuo, importa un conflitto tipico, una situazione esistenziale, non i singoli caratteri. Prova ne sia che è estremamente difficile immaginarsi la protagonista di *Pena di vivere così* a parte certe caratteristiche esterne e superficiali, di lei in verità non sappiamo nulla, giacché servirebbe solo a svitare l'attenzione da quello che ci vuole far capire, che non la Signora Lèuca, ma tutti cadono vittime delle medesime illusioni dei sensi, nel caso concreto che l'istinto sessuale maschera di perbenismo le sue manifestazioni.

Un altro esempio che possiamo vedere nelle una delle novelle più perfette, *Il tabernacolo* del 1903 in cui tutto è imperniato nella catastrofe, la morte del notaio, che rovina il piccolo capomastro Spatolino, perché non sarà pagato per il suo lavoro. Una serie di casi sfortunati compongono il crescendo che alla fine conduce alla sconfitta totale di Spatolino; nel momento culminante impazzisce e trasforma il disastro in vittoria, mettendosi a posto di Cristo nel tabernacolo da lui stesso costruito. Paradossalmente la pazzia gli dà quell'appoggio che prima gli era mancato in maniera così crudele, un poco alla volta l'atteggiamento della gente del suo paese cambia e alla fine il povero pazzo nel tabernacolo viene quasi considerato un santo.

Le novelle comiche formano un esempio importante, alcune di esse sono fra le manifestazioni più luminose dell'intera novellistica, *Il capretto nero*, *La buon'anima*, *Sua Maestà*, *Ciàula scopre la luna*, *Canta l'Epistola*, *Notte*, *Fuga*, *L'ombrello*, *Il lume dell'altra casa ecc.*

Il disagio nel tentare di proporre un resoconto delle *Novelle per un anno* non deve tuttavia del gusto di tentare d'individuare il modulo adoperato da Pirandello e individuare quindi alcuni tra i tanti temi esistenziali che ritornano come motivi dominanti a sostegno dell'opera. Sia chiaro: non è che lo scrittore abbia inventato un modulo tutto suo e abbia ritenuto poi di doversi impegnare a rispettarlo con

scrupolosa puntualità: sarebbe stato un guaio che non si sarebbe perdonato lui stesso, quello di brevettare cliché e caderci dentro come una trappola. Forse è la fantasia o l'irrepetibilità capricciosa della vita.

*Novelle per un anno* seguono, così strade differenti e intercambiabili perché finalizzate "ad unum"<sup>39</sup> create nell'economia del personaggio e della sua vicenda la quale, in un primo momento, è calata in una situazione preesistente assolutamente normale e comune, come ce ne possono essere tante, e che giunge sulla pagina con l'aria più naturale del mondo, senza suscitare particolari emozioni e reazioni.

Le tematiche principali delle *Novelle per un anno* sono:

- il contrasto fra illusione e realtà
- il sentimento della casualità , dovuto alla relatività delle vicende umane
- il rifiuto della sperimentazione.

Questi sono i temi più abordati nelle novelle di Luigi Pirandello però come tema principale è quello della trappola che imprigiona l'uomo in un mondo di monotonia. Pirandello usa l'atteggiamento umoristico che ben ha descritto teoricamente nel suo saggio sull'umorismo: dalle deformazioni, dalle caricature , nasce il sentimento del contrario, dal quale capiamo che non è possibile ravvisare nella vita alcun disegno coerente. Come esempio abbiamo, *La balia, Quando ero matto, Il treno ha fischiato, Pena di vivere così*. Con le novelle surreali degli anni trenta vi è un emergere delle psiche, delle angosce, degli impulsi. Pirandello scava nella dimensione dell'inconscio e sopperisce al proprio bisogno di autenticità, di vitalità di ritorno alla natura, creando dei climi fantastici, surreali, allucinanti. Tra queste novelle ricordiamo, *I piedi nell'erba, C'è qualcuno che ride, Il soffio*.

#### **4.2.3 La figura della donna nelle novelle di Pirandello.**

Leggendo alcune delle novelle, che hanno delle protagoniste femminili, posso ritrovare i molteplici aspetti della donna della tradizione e della donna moderna, la donna è un po' diversa di quella che la troviamo nei romanzi.

---

<sup>39</sup> Enzo Lauretta, *Rivista di studi pirandelliani, Le novelle di Pirandello, pubblicazioni degli atti di convegno*, Industria grafica T. Sarcuto, Agrigento, 1980, pag.23.

Pirandello è molto attento al fenomeno di reale emancipazione della donna, è un attento osservatore della donna in movimento, della donna nel suo percorso verso l'autonomia intellettuale e materiale. Egli ha un occhio moderno verso le possibilità di emancipazione della donna la quale si muoverebbe con più agilità se non fosse per gli ostacoli che le pone di fronte l'uomo. Egli non fa distinzione tra il destino dell'uomo e quello della donna, li tratta alla pari, benché l'epoca e i luoghi in cui ha vissuto gli avrebbero permesso di fare il contrario.

La novella << **Zia Michelina** >> per esempio, è una novella in cui Pirandello denuncia la situazione di una donna che è costretta dalle regole dell'economia borghese. La modernità di Zia Michelina, sta proprio nell'aver accettato di sposare quello che lei considera suo figlio senza sospettare nulla del reale amore che lui ha per lei. Per Zia Michelina questo matrimonio non è altro che una convenienza per entrambi, lei potrà prendersi cura di suo bambino e lui potrà avere la sicurezza economica che si merita: il matrimonio è l'unico metodo sicuro per garantire a Marucchino il proprio patrimonio. La modernità sta nell'accettazione di questa situazione e alla fine con il proprio suicidio, che non è altro che un'estrema difesa del proprio pensiero.

Né << **La balia** >> invece si vede il duplice aspetto della donna degli inizi del '900, da una parte la donna della tradizione, sana, bella, fertile e ignorante: dall'altra parte, la moderna donna borghese, malata, magra, viziata, gelosa e capricciosa. Ersilia la donna borghese, descritta con la sua non autonomia a livello fisico, ricerca l'autonomia dall'uomo, non è disposta a fare la schiava, come invece fa la balia. E di questa radicata contraddizione è testimone **Ersilia**, il cui ruolo viene liberato dalla sua condizione sociale. Un cambiamento meno evidente rispetto a quello del marito e della balia, ma sicuramente più profondo. A partire dalla sua connotazione fisica: non più spinosa e arcigna, caratterizzata da tratti duri e decisi, ma **figura eterea e delicata**, portatrice di un dolore contenuto e mai plateale. Il suo malessere e la sua gelosia nei confronti della balia si classificano come un semplice puntiglio. Ma nel 1999 perlomeno nelle fasce sociali più consapevoli da una crisi matrimoniale, da una depressione *post partum*, o da un più diffuso esaurimento nervoso, una donna ha maggiori possibilità di venirne fuori, invertendo il fatalistico destino raccontato da Pirandello. Divenuta Vittoria (e forse la scelta del nome non è casuale), la protagonista può infatti salvarsi grazie all'inserimento di un avvenimento impensabile in una narrazione del 1903: l'allontanamento dal tetto coniugale e il suo isolarsi, questa volta per scelta, nella sua casa sulla spiaggia. Lontana dall'aridità sentimentale del marito, dal suo ruolo di medico che guarda il visibile senza andare all'origine della malattia, di padre che si preoccupa solo del nutrimento del bambino, Vittoria non impazzisce e, anzi, supera la sua depressione.



In << **Donna Mimma**>> ritroviamo ancora la contrapposizione tra mondo della tradizione e mondo moderno. In questo caso però Donna Mimma non capisce di dover far questa cosa per se , per la sua credibilità, la pende come una rivendicazione verso “la Piemontesa”, una smorfiosetta di vent’anni, gonna corta, gialla, giacchetto verde ; come un maschietto, con le mani in tasca. Essa non riesce a capire perché deve studiare, non capisce di essere, comunque, portatrice di valori. La protagonista, Donna Mimma, è una donna appartenente al mondo della tradizione. Viene descritta come una donna sicura di sé e gode di un’ottima fama all’interno del suo paese dove aiuta le donne a partorire. I bambini la adorano perché ai loro occhi appare come un personaggio delle fiabe.

Nella novella <<**La Rosa**>> abbiamo una situazione diametralmente opposta: La protagonista, Lucietta, sin dall’esordio della novella si rivela personaggio già variato. In treno – il luogo pirandelliano tipico dei momenti di rivelazione e di svolta, si reca alla sua nuova destinazione, in cui è stata assunta come telegrafista, con i due figli piccoli: è vedova di un uomo che la sposò, giovanissima all’età di quindici anni, la morte di quegli, dai contorni ambigui, l’ha costretta a vender casa, e l’occhio sociale, cui non sa sfuggire, a considerare da un lato la vita di prima più agiata di quanto non fosse, e dall’altro la condotta del marito più onesta, la sua morte più lineare se non addirittura eroica, una vendetta politica. Sul treno, la donna incontra il segretario comunale dello stesso paese verso cui sta viaggiando, un uomo malinconico, che la colpisce superficialmente per la sua aria e le sue parole da pensatore, da filosofo; i suoi due occhi grandi, intenti e tristi, la infastidiscono, come segno dell’estraneità del mondo che le sarebbe sempre rimasto lontano e ignoto. Lucietta è sicuramente una donna moderna, sulla via dell’emancipazione, sono gli altri, gli uomini che con le loro attenzioni ossessive non le permettono di emanciparsi, di diventare realmente autonoma e adulta.

Invece nella novella << **Pena di vivere così**>> la situazione è un po’ diversa in alcuni punti sicuramente ambigua. La figura di Leùca è sicuramente moderna : essa infatti non rispecchia la figura della donna borghese abbandonata e rassegnata. Leùca è cosciente della sua situazione ed è cosciente di aver preso un importante decisione nell’accettare il proprio *modus vivendi*. Leùca è in grado di fare l’autoanalisi, la sua lucidità mentale la porta alla coscienza di non potersi abbandonare a un certo modo di essere, benché essa sia curiosa e ne sia attratta. Essa ha un totale autonomia di pensiero e quest’assoluta autonomia nella società in cui vive , porta a una certa solitudine.

Un passo significativo è quello della confessione davanti allo specchio, dell’introspezione psicologica, in cui lei si rende conto di non essere priva di tentazioni e s’indigna di fronte al comportamento di chi pensa che lei possa aver perdonato, dato il suo carattere e la sua generosità. Il suo comportamento nel

confronto delle bambine e di suo marito è un po' ambiguo: non si capisce se essa lo faccia per vendetta, per generosità, o per avere quello che non ha mai potuto avere da lui ; non si capisce se per lei sia veramente un peso ospitare il marito, o se infondo nel chiudersi in camera a chiave non ci sia la speranza che qualcuno voglia aprirla.

La donna nell'universo pirandelliano è impossibilitata ad emanciparsi e a vedere riconosciuta la propria autonomia. Quasi sempre soggetta all'autorità e alla gelosia dell'uomo, non riesce a esprimere a pieno la sua personalità all'interno del matrimonio. Molti personaggi femminili sono costretti a sposarsi pur non amando il loro marito, schiavi di una tradizione che vede nel matrimonio l'unica possibilità per la donna di essere felice. Spesso la donna è vista dall'uomo come ostacolo all'intimità del rapporto di coppia. Come è emerso in precedenza, infatti, il personaggio femminile ha paura di esprimere fino in fondo la sua sessualità poiché deve sempre essere portatrice dei valori di castità e purezza. Anche quando inizia debolmente ad affermare la propria indipendenza, deve fare i conti con il mondo maschile che il più delle volte la riduce a semplice oggetto sessuale.

#### **4.2.4 La lingua nelle novelle di Luigi Pirandello.**

Nella ricchissima e continuamente proliferante bibliografia pirandelliana gli studi dedicati all'aspetto linguistico si contano sulla punta delle dita. Il limitato interesse dei linguisti per la scrittura pirandelliana è del resto comprensibile, in un secolo come il nostro, folto di scrittori teoricamente consapevoli dei problemi formali, Pirandello è uno di questi anche per la sua preparazione glottologica e filologica. Al problema linguistico non si è mai proposto di far sgambettare le parole e pur lavorando a lungo in un settore teatrale che da noi vanta una solida tradizione di "comico del significante"<sup>40</sup>, ha rifiutato sempre l'ironia retorica. Diciamo subito anticipando una valutazione storico-linguistica, che così facendo Pirandello, se non ha attirato come meritava l'attenzione dei linguisti distratti da più vistosi oggetti, si è assicurato un posto significativo nella storia della formazione della nostra lingua nazionale. Pirandello è consapevole della funzione storico-linguistica degli scrittori, quando invoca per i loro tentativi coscienza del valore che dovrebbe e potrebbe avere l'opera propria a favorire la formazione di una lingua unitaria, quando sottolinea per essi la necessità di una disciplina filologica. Di formazione filologica, Pirandello da giovane ha sostenuto la necessità di unificare e modernizzare l'italiano, in una società ancora

---

<sup>40</sup> Tutto Pirandello, Poesie, Saggi, Romanzi, Novelle, Teatro, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento, 1986, pag.209.

linguisticamente non omogenea. La linguista Maria Luisa Altieri Biagi afferma che Pirandello: “si è assicurato un posto significativo nella storia della formazione della nostra lingua nazionale”<sup>41</sup>, grazie alla medietà delle sue scelte linguistiche.

Pirandello sembra non trovare soluzioni nel parlato comune; per spiegare il proprio pensiero, esemplifica immaginando il dialogo tra un siciliano e un piemontese, i quali: “sentiranno il bisogno di appigliarsi a una favola comune, alla nazionale, a quella che dovrebbe unire tutti i popoli, poiché l’Italia è unita alla lingua italiana, Dio degli dei, è tanto facile! Ma dove trovarla, dove si trova questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri”<sup>42</sup>. L’italiano scolastico, dunque, è l’italiano dei libri. I tratti stilistici e linguistici che connotano fortemente la prosa dei drammi pirandelliani sono: una sintassi dialogica frammentata grazie alla presenza delle frasi incomplete “Tutta la mia preparazione storica”<sup>43</sup>, oltre che di ripetizioni e riprese tra battute diverse: “Ma che mille e cinquecento!”<sup>44</sup>, l’uso intensivo dei segni di interpunzione, i punti esclamativi e i punti di sospensione che articolano il ritmo e l’intonazione del discorso; soprattutto la frequenza sulla quale Nencioni concentra la propria attenzione delle interiezioni: “Oh Dio mio”, “Eh già”, che non essendo portatrici di una vera e propria informazione semantica, assumono la funzione di plasmare melodicamente l’intonazione dei dialoghi.

Dunque Pirandello assume consapevolmente sia nel lessico che nella morfosintassi dei suoi drammi un italiano formale, non però attinente al registro letterario alto, ma a quello dell’uso medio. Se prendiamo come esempio la lingua parlata del protagonista della novella *Acqua amara* vediamo che Pirandello si è espresso chiaramente in sede teorica. Ma anche dalle altre novelle si ricava che c’è una lingua per “uomini grassi” e una per “uomini magri”. Come è noto il “grasso” è un tratto somatico simbolico dell’uomo che non si vede vivere, che si affoga – nel cibo e nella vita, senza capacità di estraniamento, senza attitudini epifaniche; è il personaggio che, nella filosofia animalesca di Perazzetti –Pirandello, alberga nell’ “antro della bestia” il porco: Lavaccara, insomma. Se Pirandello concentra in certi luoghi della sua scrittura i frequentativi in *-io* (il *fritinnio*, lo *scampanellio* dei grilli, il *fruscio* dei fili d’erba o delle acque, il *brulichio*, lo *sfavillio* delle stelle, il *formicolio* di brividi che il pungere delle stelle, suscita nella carne di chi li guarda empaticamente ecc.), ciò non avviene perché Pirandello abbia particolare simpatia per queste scelte espressionistiche di marca pascoliana.

---

<sup>41</sup> Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pag. 162

<sup>42</sup> Luigi Pirandello, Op. cit., pag. 879.

<sup>43</sup> Giovanni Nencioni, *L’interiezione del dialogo teatrale di Pirandello*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pag. 210-253.

<sup>44</sup> Ibid., pag. 253

Tanto è vero che, a confermare lessicalmente l'osservazione morfologica, anche le scelti lessicali coincidenti con questi momenti di *sbaraglio*, si collocano nell'ambito semantico dell'accadimento del flusso: *sprazzare, sfrizzare, grillare, allucinare* ecc., oppure realizzando miscele sinestesiche: i "fili d'erba" come "fili di suono" e: <<Se tu sapessi che luminoso velo [...] tutto sonoro di trilli argentini, stende lassù>> (Il berretto rosso; Nov., I), <<Zighi sommessi di grilli, fili di suono lunghi, acuti, quasi luminosi>>. (Chi la paga ; Nov., I). La serie opposta quella che si associa ai momenti di "afa", di stagnamento, di fissità nello "specchio" conferma l'osservazione: si tratta di aggettivi corposi, in – osso/ossa, a segnalare la gravità e la scabrezza della materia (<<La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta e assume forma...>> Nov., I ); *cretosa, collosa, saponosa, brazzolosso, rasposo, raschioso*, ecc., o di participi in – ato/-ito/-uto a significare l'avvenuto coagulo: *insaguato, inteschiato, ammaccato, abbatuffolato, incatrichiato, incamatito*, ecc.

Le osservazioni fatte fino a qui coincidono con le affermazioni teoriche di Pirandello che insistono sulla necessità, per l'autore di trovare la parola che sia l'azione della stessa parlata. Succede per le parole ciò che succede per gli oggetti. Le *epifanie* pirandelliane non avvengono mai per sollecitazione di oggetti particolari o rari; sono le cose che tutti hanno sotto gli occhi che – sottoposte ad una appercezione empatica si estraggono dalle relazioni abituali e acquistano particolari significati: "lo spigolo illuminato di un armadio", "il pomo d'ottone della lettiera", "le tende", "la candela", "l'intelaiatura della finestra del notaio Denora" in <<Bellavita>>, "la coperta verde di Tommaso" ne <<Il dovere del medico>>, gli oggetti a cui aderisce "l'uomo da fiore in bocca", oggetti tenuti, labili, minuscoli, di nessun valore, "un pezzetto di carta velina colorata", "un chicco di vetro", "un bottone di camicia" ... e poi i soliti, puntualmente ritornanti "fili d'erba", le solite "mosche", ingredienti delle epifanie notturne: "luna", "stele", "nuvole", "grilli", "acque che scorrono".

Sembra molto difficile sfuggire alla constatazione di una sorta di divaricazione nel rapporto tra Luigi Pirandello e la parola, quando dalla riflessione teorica si passa al piano del concreto esercizio narrativo. Non sono rare le congruenze e le contraddizioni tra ciò che Pirandello sostiene in sede teorica e ciò che realizza di fatto con la propria attività letteraria.

Ad esempio, Claudio Vicentini, analizzando il rapporto tra lingua e dialetto nella produzione teatrale, rileva che Pirandello ha avuto una visione riduttiva della lingua dialettale riconoscendo la capacità di rendere esclusivamente particolarità locali. Sul piano ideologico, si sa, lo scrittore siciliano ha nutrito una profonda diffidenza verso il potere comunicativo della parola. La sua non è soltanto una protesta

contro le parole vuote del discorso magniloquente o estetizzante , è soprattutto una profonda sfiducia delle capacità conoscitive e comunicative dell'uomo e nella razionalità del mondo.

### **4.3 L'interpretazione simbolica delle novelle di Luigi Pirandello.**

L'attribuzione delle varie novelle alla categoria del comico o a quella dell'umorismo (che a sua volta presenta diversi gradi) determinerà la loro divisione in classi, per cui le più semplici si differenzieranno dalle più complesse prescindendo dalla loro collocazione cronologica. La novella comica per Pirandello sarà pertanto più semplice e non potrà mai aspirare ai massimi risultati dell'arte pirandelliana. Dal rifiuto della forma, l'adesione incondizionata alla vita le novelle siciliane agiscono in un mondo dedicato al viaggio dell'uomo e all'interno del sogno, l'inconscio e il mito delle origini. Un tentativo di analisi della quasi totalità della novellistica pirandelliana si ha con il saggio di Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione* , il cui interesse sta essenzialmente nella molteplicità degli strumenti esegetici che vi sono impiegati.

Diversi strumenti critici si è detto , e infatti Alonge fa corrispondere alle quattro parti altrettanti modelli interpretativi; per cui avremo l'analisi etnologica sul modello di Mircea Eliade per il mondo contadino siciliano e quella sociologica applicata al ceto medio; mentre per indagare le strutture simboliche . Alonge si rifà a Szondi e infine per la comprensione dei miti e delle ultime novelle alle teorie di Jung e Kerenyi. Lo scopo di Alonge è quello di fornire una lettura delle fondamentali opere pirandelliane in base a loro grado di obiettività nel rispecchiare la realtà sociale che, di volta in volta , rappresentano. Per giungere in ultimo a mettere in luce una sorta di indecisione che potrebbe oscillare appunto tra realismo e mistificazione.

#### **4.3.1 Il simbolo definizione della terminologia.**

Gilbert Durand, ne *L'immaginazione simbolica* (apparso in Italia nel 1977), sottolinea la necessità di mettere ordine fra le varie posizioni degli studiosi della materia. Egli stabilisce due opposte classi:

-quella delle ermeneutiche riduttive

-quella delle ermeneutiche instaurative.

Nella prima si situano l'etnologia, l'antropologia strutturale di Levi- Strauss, la teoria marxiana e, soprattutto, la psicanalisi di Freud. Esse, riducono il simbolo ad essere epifenomeno, effetto, superstruttura, sintomo... Nella seconda, cioè le ermeneutiche instaurative amplificano il simbolo riconoscendone la polivalenza e l'oscurità intrinseca.. a questa seconda appartiene l'opera di Cassirer, al quale Duran attribuisce il merito di aver ricondotto la filosofia ad interessarsi al simbolo, fino a sostenere la capacità simbolica come misura della sanità mentale dell'uomo. Il connubio fra simbolo e sensazione si compie splendidamente nell'immaginazione della materia, dei cui elementi fondamentali, il filosofo tratta in altrettante opere specifiche. Durand costruisce un'archetipologia generale dell'immaginazione, servendosi dei risultati ottenuti nei campi più disparati, biologico, riflessologico, sociologico e della storia delle religioni, a sostegno dell'ipotesi fondamentale; che l'immaginazione simbolica costituisca un fattore essenziale all'equilibrio psichico e sociale.

Numerosi nel corso della storia, sono stati tentativi di fornire una definizione di che cosa sia il simbolo, e, al di là delle differenze, ciò che tratto comunque in essi è il concetto in base al quale sia il simbolo quando qualcosa dietro al proprio senso visibile oggettivo ne nasconde un altro invisibile e più profondo. Siamo comunque ancora ad un livello di definizione troppo generico in cui il simbolo, in senso stretto, non si distacca con sufficiente chiarezza da altri fenomeni affini. Si può procedere quindi verso una definizione per differenze, in primo luogo occorre distinguere simbolo da segno.

Secondo il Traversetti, il simbolo sarebbe la risultante della contemporaneità in un oggetto, di presenza e di assenza. Lo stesso statuto in forma il segno, nel quale si ha una parte percepibile, significante, ed una parte concettuale, significato, connesse in modo che la prima rimanda inevitabilmente alla seconda. La differenza interverrebbe, secondo Saussure, in relazione all'arbitrarietà che caratterizza il rapporto fra le due facce del segno, mentre nel caso del simbolo, oggetto e idea sarebbero legate da analogia. Il simbolo vero e proprio, conseguentemente, si fonda su di un archetipo e mantiene di questo l'inesprimibilità e l'inconoscibilità. Il simbolo è la migliore rappresentazione possibile di una cosa che rimane sconosciuta alla psiche e non come vuole Freud, un sostituto di qualcosa che è stato precedentemente conosciuto e poi rimosso. Sarà pur cosa banale sottolineare a questo punto che se è vero che gli archetipi partecipando dell'essere umano o sono potenzialmente presenti in ognuno di noi, è altrettanto vero che la parcellizzazione formale di essi non è conseguentemente comune. Che, in altre parole, gli archetipi si manifestano simbolicamente in maniera particolare per ogni individuo.

Su questo processo di lettura dell'immagine simbolica archetipica da parte della psiche, molto si è scritto in riferimento all'uomo Pirandello. Materia di per sé vaga, altamente opinabile e delicata.

L'interpretazione di Gioanola dell'universo pirandelliano ha il pregio di fornire articolatissime variazioni sulla base, però, di un'idea molto definita. Gioanola crede di vedere nell'opera pirandelliana gli effetti di una personalità di questo tipo, della quale, peraltro, si affretta a sottolineare la non patologicità, mantenuta proprio grazie alla creatività artistica dello scrittore che in un libero progetto spezza il determinismo di un destino di follia. La scissione, lo sdoppiamento, sono gli effetti principali di una condizione psicologica di tipo schizoide, e in Pirandello le figure del doppio abbondano, come evidenzia seppur giungendo poi a conclusioni diverse da quelle di Gioanola, Jean- Michale Gardair.

#### **4.3.2 Il valore simbolico di alcuni termini specifici nelle novelle di Pirandello.**

Il valore simbolico dei termini è da ricercarsi essenzialmente, se non addirittura unicamente nell'ambito della sezione dei significati molto profondi ed importanti che rimangono come uno statuto emblematico. I termini che compaiono nella sezione di schedatura, sono esempi di quanto detto ed incontrato nella lettura di alcune novelle che compongono una rete di ricorrenze che è tratto specifico dell'interno ciclo delle *Novelle per un anno*. Si potrebbe dire da marca di riconoscimento dell'universo immaginario dell'autore. Abbiamo elementi come l'acqua(mare, fiume), la luna (l'oscurità, tenebra, notte, cavallo, sguardo). Questi elementi divengono oggetti interiorizzati che molto più di altri hanno preso posto nell'inconscio pirandelliano.

**ACQUA** – innanzitutto occorre distinguere fra piccole acque e grandi acque. Le prime si trovano sotto forma di pozze, rigagnoli, gocciolamenti, le altre vengono rappresentate essenzialmente dal mare, fiumi e dalle piogge torrenziali; in una zona mediana si pongono le fontane e le vasche, di volta in volta limpide e scintillanti o verdastre e putride. Qui la minore ampiezza viene compensata da una maggiore profondità, o comunque dal percepibile spessore dell'acqua che implica stratificazione; sono connotate da una storia da una sorta di eterogeneità pur nell'ambito del medesimo elemento; l'acqua densa del fondo limaccioso è altro dallo specchio della superficie. Ecco tre esempi a proposito dell'acqua delle vasche:

“ Tuta si mise a guardare la vasca bassa, rotonda, che sorgeva in mezzo, la cui acqua verdastra stagnava sotto un velo di polvere che si rompeva a quanto a quanto al tonfo ...”<sup>45</sup> (*Il ventaglino* 1903).

---

<sup>45</sup> Paola Agostini, *Lo spazio della notte, Pirandello, le novelle, il simbolo*, Ed. Franco Cesati, Città di Castello, 1988, pag.165.

“Scese verso piazza delle Terme, tutta sonora dell’acqua luminosa della fontana delle Najadi, ricordò che la moglie non voleva ch’egli si fermasse a guardare quelle Najadi sguaiate”.<sup>46</sup>(*L’uscita del vedovo* 1906).

“La vasca grezza è attaccata al muro di cinta ... L’acqua nella vasca piomba a stile. Ora è un sbuffo 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 dell’acqua già caduta è come un’eternità di oceano”.<sup>47</sup> ( *Di sera, un geranio* 1934).  
Abbiamo qui in ordine, un’acqua densa, un’acqua leggera e un’acqua duplice. Allo spessore è collegata una specifica sonorità: dalla prima emanano suoni sordi, soffocati , e solo come risposta ad un intervento esterno; la seconda ha una voce alta, squillante ed autonoma ; l’ultima produce bassi e alti contemporaneamente , questi per natura propria, quelli dovuti ad un elemento esterno. Provo a schematizzare per chiarire in un modo più semplice il fenomeno dell’acqua:

#### ACQUA DENSA

opacità

suono sordo

difficoltà

simbolo della morte

#### ACQUA LEGGERA

scintillante

trasparente

suono acuto

desiderio/facilità

simbolo di vita

Più semplice è il simbolo acquatico presente nel secondo brano. La fontana scintillante appare nel punto centrale della novella, al momento del cambiamento, quando il protagonista si trova nella scelta fra morte e vita. L’acqua in movimento. Ridente e sonora, è dunque simbolo della rinascita, dell’inizio di una nuova disposizione esistenziale.

**MARE**- non sempre l’immagine del mare è portatrice di una simbologia tanto complessa come accade nella novella <<Il viaggio>>. Possiamo dividere in due sezioni l’elemento marino:

Mare = evasione, tranquillità,pace →immobile, silenzioso,lontano →- la meta, -il desiderio.

Mare = difficoltà, tumulto, lotta → agitato, vicino, rumoroso →- la realtà, -la ripulsa.

---

<sup>46</sup> Ibid., pag. 165.

<sup>47</sup> Ibid., pag. 165.



Alla prima sezione appartiene senz'altro il mare della novella <<Lontano>> che , per il protagonista, marinaio norvegese , è immagine della vita nella sua ricchezza di possibilità, al tempo stesso simbolo delle proprie radici e della propria realizzazione umana. La prima caratteristica di questo mare desiderato consiste nell'essere immenso e perciò non sostituibile con il piccolo mare. In <<Un cavallo nella luna>>(1907), il mare manda un fresco respiro refrigerante ad addolcire il denso sensuale calore che imprigiona la protagonista . Questa novella ha una struttura binaria che racconta la storia dello scontro di realtà che si duplica attraverso la messa in gioco di due gruppi opposti di immagini simboliche di natura ambientale:

A: aride argille, stoppie annerite, alido denso, grassi tepori, irti ciuffi giallicci, stoppie bruciate, alte piovpe nere .

B: strillavano gaje al sole le calandre, il canto di qualche gallo, fresco respiro refrigerante che veniva dal mare, i tetti di un casale.

**FIUME** – In <<E due>>(1901), il paesaggio in generale è il vero protagonista. L'indifferenza degli elementi ambientali fa da contenitore a quella di Diego Bonner di fronte alla morte dello sconosciuto e si ripete poi , nella chiusa, anche in relazione al suicidio del protagonista. Nel medio episodio emblematico del gatto con l'uccellino. Sul tema dell'indifferenza si costruisce una sorta di struttura a scatole cinesi: l'una richiudendo l'altra ripetendone esattamente la forma:

paesaggio→gatto→Diego

La natura è il gatto ed il gatto è Diego.

L'elemento fiume assume posizione di rilievo all'interno di due ordini di idee che , per altro, alla fine convergono : esso è tomba, luogo di dissoluzione, e contemporaneamente memoria della continuità indifferente dell'esistere, ed in quanto elemento strutturale della novella. Il rapporto fiume/tempo è mostrato anche in novella <<Coppo>> ( 1912), dove si presenta sotto forma di metafora:" Quel coppo che il fiume del tempo faceva girare, tuffare nell'acqua , per non prender che acqua ..." La novella ha forma allegorica, poiché la corrispondenza fra l'immagine presentata e l'idea risulta troppo esplicita.

**LUNA**-precisamente come l'uomo, la luna ha una storia patetica perché la sua decrepitezza, come quella dell'uomo, termina con la morte. Ma questa morte è seguita da una rinascita: "la luna nuova". La scomparsa della luna nell'oscurità, nella morte, non è mai definita. Non è dunque un caso che la luna giochi il suo ruolo principale nelle novelle di ambiente siciliano, come spesso accade nelle culture di

stampo arcaico, legate al mondo agricolo, anche qui il tempo è vissuto come ciclo eternamente ripetentesi. E nel tempo si ripetono, quasi invariate, le storie degli uomini che soggiacciono ad un destino implacabile del quale, ancora una volta è simbolo l'astro notturno. In <<I due compari>>(1912) la luna appare, fredda e indagatrice, a spezzare la notte di Buttice, che è notte reale e notte del ripiegamento su se stesso, quasi regressione verso uno stato pre- natale o pre-razionale, alle radici dell'individuo. L'epifania lunare determina un mutamento, un seguito a questa, infatti, il compare vedovo decide di ritornare agli uomini, dopo la fuga durata due giorni e due notti. Mutamento che consiste in una sorta di rudimentale presa di coscienza della quale Pirandello dice solo che provoca come un rimescolio tra di dispetto e di sgomento. Per comprendere la vera natura di questa presa di coscienza si veda quanto suggerisce Roberto Alonge, è cioè che la luna, proprio in quanto simbolo principe della ciclicità, stia a significare la rottura della serie di ripetizioni che aveva segnato la vita dei due contadini fino all'irruzione inaspettata di un elemento ignoto: la morte.

Anche in << Un cavallo nella luna >> (1907) l'astro appare a siglare una tragedia, derivata, in questo caso, dalla collisione violenta di due realtà irriducibili. Qui emerge un altro significato simbolico connesso alla luna, essa appare al protagonista maschile come una visione dall'altro mondo, e questo altro mondo atroce è quello della morte. La luna infatti, diviene funebre alla testa nera del cavallo moribondo, producendo così una sorta di rafforzamento del simbolo, attraverso un intrecciarsi di significati che gettano luce l'uno sull'altro tramite un effetto di retroazione:

Luna – contiene → Cavallo.

Luna – contiene → simbolo della morte.

Cavallo – contiene → simbolo di natura lunare.

Simbolo della morte – contiene simbolo funerario (associato oggettivamente alla morte.)

Luna, Cavallo = rafforzamento.

Il cavallo è portatore di una forte simbologia che si lega sia alla morte che alla sessualità. Eliade in <<Il mito dell'eterno ritorno>> afferma che il cavallo è l'animale funebre per eccellenza, e altrove: "... i cavalli e i serpenti sono alle dipendenze dirette del simbolismo ctonio- funerario"<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino 1999, pag. 148

**OSCURITA/ TENEBRA/ NOTTE**- l'elemento notte è riccamente presente nelle novelle pirandelliane, tanto da poterle ipoteticamente dividere in diurne e notturne. Possiamo nominare alcuni titoli : <<Niente>>,<<E due!>>, <<Notte>>, <<Sopra e sotto>>, <<Ciaula scopre la luna>>, <<Un'idea>>, <<La morte addosso>>. La tenebra notturna, l'oscurità degli ambienti e, passando in campo metaforico, quella dell'anima, appaiono comunque anche in molte altre novelle. Proprio in base alla novella <<Ciaula scopre la luna>> si potrebbe tracciare una distinzione che deriva come simbologia delle tenebre e della luce espressa senza mediazioni intellettuali.

L'unica realtà che Ciaula conosce è quella dell'oscurità: " e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno". Questo tipo di oscurità , di carattere uterino accoglie la tenerezza il regime notturno. Della costellazione dell'oscurità materna , fanno parte la conchiglia, l'uovo e la grotta, tutti simboli evidentemente legati alla protezione ed alla gestazione; per cui si può dire che la grotta e l'uovo di Ciaula il cui foro d'uscita è da questi visto con diffidenza e timore. Anche in <<E due!>> si svolge di notte , ad anche qui si delinea, particolarmente nell'artificialità della vicenda , nel gioco di simmetrie e di rimandi un aspetto allucinatorio. In <<Notte>> i due protagonisti , fermatisi casualmente in un paesino in attesa di una coincidenza ferroviaria, vivono la loro condizione di perduti alla vita con rabbia e sofferenza, fino al momento in cui la notte, le stelle ed il mare, con la loro placidità, non rendono le loro pene a paragone del doloroso mistero del cosmo.

**LO SGUARDO** - l'importanza tematica accordata alla cecità = incapacità di vedere , deriva dal ruolo primario che ha l'azione del vedere nell'opera pirandelliana. La sfera sensoriale con i suoi elementi-occhio, sguardo, appare con una frequenza incredibile in tutte le novelle, tanto che – nell'ambito della comunicazione – assume molto spesso il predominio sulla sfera verbale. Per quanto si è detto la cecità, è chiaramente legata all'aspetto inferiore della scissione psichica , e diviene il simbolo della vita vissuta e non capita. I personaggi che si distaccano dal gioco vitale indagano negli occhi di altrui che egli non vede che l'abisso proprio è in quel luogo, terribile e oscuro, dove tende acquattata la bestia, pronta a balzare , incontrollabile, infrangendo tutti i baluardi della ragione. In novella << Piena di vivere così>>il termine occhi appare numerosissime volte, praticamente ad ogni pagina, e in relazione a tutti personaggi, per cui si hanno:

*Avvocato- i grossi occhi ovati.*

*Signorina Trecke- gli azzurrini occhi primaverili,*

*gli occhi infantili e velati di pena,*

*i chiari occhi innocenti,*

*i poveri infantili occhi innocenti.*

Parroco- *gli occhi limpidi del parroco.*

Marco Leuca- *gli occhi torbidi e addogliati del marito che guardandola con occhi atroci parla alla moglie del proprio passato,*

*con un lustro di pazzia negli occhi,*

*abbassava subito gli occhi ,*

*allora o li volgeva ,*

*torbidi, altrove,*

*quegli occhi maledetti.*

Signora Leuca- *gli occhi che vedono così chiaro,*

*così a dentro,*

*gli occhi che sono attratti a fissarle,*

*gli occhi intorbiditi poverina,*

*e pur fissi nello spasimo,*

*gli occhi che le si fissavano sulla bottiglia,*

*con che occhi da assetata s'era buttata a guardarlo,*

*sotto gli occhi in casa ,*

*veniva a sedurglielo sotto gli occhi.*

Sandrina –*Sandrina alza gli occhi,*

*ma abbassa subito gli occhi,*

*guarda con tanto d'occhi smarrita.*

Rosina- *con quegli occhioni cupi,*

*pungono davvero quegli occhioni.*

Lauretta- *gli stessi occhi seri e fermi.*

Amante – *con certi occhi da pazza.*

Vediamo che è molto evidente la contrapposizione fra lo sguardo torbido, folle, reso bestiale da vizi e passioni del marito e dell'amante di questi, e quello della signora Leuca, lucido raggelato dalla lontananza in cui ella si trova. Si crea così un vuoto, una distanza assoluta del personaggio, distanza che, ancora una volta si riflette nell'uso di termini quali: "lontananza", "deserto", "desolazione" riferiti soprattutto all'ambiente che inquadra la vicenda. Sono invece le figure parentali tutti i simboli che in Pirandello presentano tutte le caratteristiche per impedire una formazione tranquilla della personalità del figlio. Queste figure che riappaiono, sotto vesti simboliche o simboli esse stesse di qualcosa di più vasto, in tutta novellistica pirandelliana.

## Capitolo 5

### 5. Caratteristiche Pirandello e Svevo.

La situazione nel mondo letterario italiano tra le due guerre e la posizione marginale dello Svevo non permetteva alla critica di notare che il suo contributo al nuovo orientamento della cultura italiana si muoveva nella stessa direzione dell'operazione pirandelliana. Dopo la seconda guerra mondiale le linee di sviluppo della letteratura italiana nella prima metà del Novecento divennero più chiare. Carlo Salinari vede la vicenda letteraria di Pirandello parallela e per molti aspetti simile a quella di Svevo. Ricorda la loro formazione naturalistica comune, la disattenzione o il rifiuto della critica contemporanea, la loro estraneità alle iniziative e ai movimenti di idee che caratterizzano l'inizio del secolo e il loro approdo <<Ad una lucida consapevolezza dell'alienazione nella società contemporanea>><sup>49</sup>. Come sappiamo, in Francia, Norbert Jonard definiva l'articolo di Pirandello *Arte e coscienza d'oggi* come un'espressione dello stato d'animo non solo del Pirandello ma anche dello svevo, e considerava probabile che l'articolo dello Svevo sull'<<Indipendente>> del 20 febbraio 1885, con il titolo *Un individualista* fosse l'eco di una lettura di Nordau, l'autore che Jonard vedeva anche dietro le idee di Pirandello.

---

<sup>49</sup> Carlo Salinari, *Storia Popolare della letteratura italiana*, Roma, Ed. Riuniti, 1969, p.263

Con il tempo le affinità e la centralità dei due autori nella storia della letteratura italiana della prima metà del Novecento diventavano sempre più nette. Gli autori europei moderni creavano i loro predecessori anche nella cultura italiana definivano più chiaramente le isotopie che permettevano le nuove interpretazioni. Secondo Renato Barilli <<la coppia Svevo- Pirandello costituisce il baricentro della nostra narrativa, o se si preferisce la linea portante, l'unica ad aver raggiunto il buon grado di equilibrio tra tradizione e innovazione, tra autonomia e valori interni (tecnici, linguistici) ed eteronomia di partecipazione ai più grossi problemi della cultura contemporanea [...] >><sup>50</sup>. Svevo e Pirandello continuano nella tradizione in cui l'ethos, lo studio di carattere, d'ambiente guadagna il terreno sul mythos, sui valori della trama.

Il Linguaggio in questo tipo di narrazione , <<tende a sparire [...] per permettere che l'attenzione vada tutta agli oggetti, alle entità psicologiche e sociali che stanno dall'altra parte >><sup>51</sup>. L'uso "trasparente" del linguaggio, in cui i "significanti" cedono ai "significati" e il dibattito "etico" prevale sui problemi strutturali o "mitici", caratterizza anche le avanguardie primo novecentesche europee, le opere di Proust, Kafka, Musil ed altri. Pirandello e Svevo sono diventati scrittori europei grazie alla <<eteronomia di partecipazioni ai più grossi problemi della cultura contemporanea>><sup>52</sup> ma anche per i valori intrinseci tradizionali di precisa collocazione regionale. Malgrado l'universalità dei problemi intellettuali, che caratterizzano la sua opera, Pirandello rimane, con il suo pessimismo metafisico, anche un autore siciliano. Ancora di più questo vale per i romanzi di Svevo in cui accanto ai suoi protagonisti inetti, è sempre presente Trieste come palcoscenico insostituibile per la loro passività. In questo doppio ruolo, come autori con profondi radici locali che riescono a partecipare ai grossi problemi della cultura novecentesca generale, Pirandello e Svevo sono due autori molto attuali anche nell'Europa del ventesimo secolo che cerca di trovare la sua unità continentale senza sacrificare le diversità locali. Svevo ha cercato di individuare i meccanismi socio- psicologici che hanno originato la dispersione dell'individuo e la sua incapacità di uscire dal labirinto, Pirandello coglie maggiormente gli aspetti essenziali di una situazione , le cui scaturigini sono forse ancora più profonde di quelle storico-sociali, in quanto le mobili forme della vita rivelano la loro labilità e negatività al di là della stretta dimensione sociale, quest'ultima percepita , in modo radicale , come intrinsecamente ed ineluttabilmente irrazionale.

---

<sup>50</sup> Renato Barilli, *La linea Svevo - Pirandello*, Milano, Ed. Mursia, 1972, p.6.

<sup>51</sup> Fausto De Michele e Michael Rossner, *Pirandello e l'identità Europea*, Ed. Metauro, Pesaro, 2007.p.149

<sup>52</sup> Ibid., p. 150.

Nel progettare questo incontro fondato sui nomi di Svevo e Pirandello , sia stata non già di dar luogo a un confronto generico , sul tipo di quelli che si possono sempre condurre tra autori diversi e che danno luogo a un capitolo controverso di influenze , di scambi reciproci; tra i due rapporti ben più profondi e coinvolgenti. La questione è allora soprattutto di metodo; si tratta di trovare il metodo giusto, capace di superare le molte differenze di superficie, vistose macroscopiche , che a tutta prima sconsigliano l'accostamento tra i due scrittori, o che almeno sembrano ridurlo notevolmente di peso, e invece di portare alla luce legami profondi, funzionali. Nell'accoppiata Svevo - Pirandello occorre dunque, in primo luogo avere il coraggio di superare talune circostanze di prima pelle che sembrano sconsigliare il tentativo di stabilire tra i due rapporti organici, ovvero appunto di omologia. Essi infatti:

-non si sono pressoché conosciuti , e comunque il numero delle reciproche interferenze di fatto è del tutto esiguo, al ,limite con l'irrilevanza;

-anche da un punto di vista professionale i due erano diversi e lontani quanto non si potrebbe di più , ovvero l'uno, Pirandello , fu un compiuto professionista delle lettere , di cui ricalcò tutte le tappe e possibilità di svolgimento: studioso, filologo, docente, autore di saggi, novelle, romanzi, commedie. L'altro invece fu un dilettante , costretto a scribacchiare nei ritagli di tempo che gli lasciava, dapprima, il suo modestissimo lavoro di qualità di impiegato, poi rappresentante di commercio per conto della ditta di vernici sotto marine condotta dal suo suocero;

-e infine, a dividerli ulteriormente, si aggiunge una diversità apparentemente insormontabile di collocazione geografica, storica, linguistica.

Che cosa ci può essere di comune tra una Sicilia arretrata, radicata in una civiltà contadina, o estrattiva e manifatturiera, ma ferma ai più bassi livelli, e invece una Trieste mitteleuropea, ampiamente borghese e avviata allo sviluppo del terziario?. Questa domanda è ben fatta e la risposta sarà una consistente durante lo studio nei prossimi paragrafi.

## **5.1 Italo svevo, cenni biografici.**

L'importanza di Italo Svevo nella letteratura del 900 sta nell'aver contribuito alla nascita del romanzo contemporaneo, inteso come il romanzo in cui si parla dei conflitti dell'uomo moderno, le sue ansie e le sue contraddizioni. Il vero nome di Italo Svevo è Ettore Schmitz. La necessità di adottare uno pseudonimo nacque probabilmente dalle contraddizioni e dalle peculiarità del carattere e della vita

dello scrittore. Svevo non si riconobbe mai perfettamente in nulla. Lo pseudonimo, Italo Svevo, rimanda direttamente alla sua origine geografica controversa: Italo come italiano, Svevo come germanico. Svevo era infatti per metà italiano e per metà tedesco, aveva origini ebraiche e viveva a Trieste, una città prevalentemente abitata da italiani ma sotto il dominio dell'Impero asburgico. A questo bisogna aggiungere il contrasto tra lo scrittore e l'uomo d'affari, dedito al commercio e alla vita borghese. Altra peculiarità di Italo Svevo è la sua origine ebraica, anche se la fede non dovette essere molto forte in lui visto che abiurò nel momento in cui sposò una cristiana. La sua famiglia era tedesca da parte del nonno materno, che si era stabilito a Trieste come impiegato dello Stato austriaco, e italiana da parte della madre. In casa si parlava soprattutto il dialetto triestino.

Italo Svevo nasce a Trieste il 19 dicembre nel 1861.

1874-78. Studia con i fratelli in un collegio tedesco in Baviera.

1880. Inizia a collaborare con il giornale triestino «L'Indipendente» e viene assunto presso la filiale triestina della Banca Union.

1892. Pubblica il primo romanzo, *Una vita*.

1896. Sposa Livia Veneziani, per la quale aveva scritto il *Diario per la fidanzata*.

1898. Pubblica il romanzo *Senilità*.

1899. Lascia la banca ed entra nella ditta del suocero, allontanandosi dall'attività letteraria.

1905. Incontro con James Joyce, con cui nasce una lunga amicizia.

1908. Viene a conoscenza delle teorie di Freud e della psicanalisi.

1914. Con lo scoppio della guerra la ditta viene requisita e Svevo può dedicarsi ai suoi studi.

1923. Esce *La coscienza di Zeno*, che lo porta lentamente all'attenzione della critica e al successo in tutta Europa.

1928. Muore a Motta di Livenza, in Veneto in un incidente stradale.

L'esperienza letteraria di Italo Svevo nasce in un ambiente del tutto particolare, quello di Trieste ancora sotto l'Impero austriaco, città priva di una tradizione culturale propria ma vivacizzata da un'attivissima borghesia e da un intreccio di popoli, lingue e culture diverse. Trieste partecipava a pieno alla



cultura mitteleuropea, cosmopolita e problematica, che fiorì nell'ultima fase dell'Impero asburgico. A questo ambiente si lega la lettura di Schopenhauer, fondamentale per la sua formazione e il pensiero di Svevo. Bisogna ricordare che Italo Svevo non nasce come scrittore. I suoi studi sono di carattere commerciale. E' un intellettuale, non un professionista, diviso tra la passione per la letteratura e una normale vita borghese, che lo portò a lavorare come industriale e uomo d'affari per la maggior parte della sua esistenza. Per questo egli fu estraneo al protagonismo politico degli intellettuali italiani di inizio Novecento, e per questo la sua letteratura si concentrò sulle contraddizioni della vita individuale e della borghesia.

L'ambiente triestino e l'educazione ricevuta portarono Svevo ad allontanarsi da ogni nozione classicistica e retorica della letteratura. Egli vede nella scrittura uno strumento di conoscenza della realtà e rifiuto l'estetismo letterario e la ricerca della perfezione linguistica, in favore di una maggiore adesione ai dati della realtà esteriore del mondo e a quella interiore dell'uomo. I modelli di Italo Svevo furono autori come Balzac, Stendhal e Flaubert, dai quali riprese la capacità di indagare i comportamenti umani, andando oltre la superficie delle cose e scavando in profondità. Nell'accostarsi alla letteratura egli cercò di rappresentare le vicende umane sullo sfondo di una concreta realtà sociale, che si identifica con quella triestina che egli stesso viveva.

Il primo romanzo di Italo Svevo, il cui titolo originario era *Un inetto*, viene pubblicato nel 1892 a spese dell'autore. Si tratta della narrazione in terza persona del fallimento dell'intellettuale Alfonso Nitti che, venuto dalla campagna a Trieste, giunge al suicidio dopo molti tentativi falliti di superare la propria condizione e affermarsi nel mondo.

Il confronto con il mondo borghese svuota di ogni valore il personaggio intellettuale e lo porta alla disperazione. Alfonso non si pone come modello positivo, perché reagisce con passività. I suoi propositi non sono mai perseguiti fino in fondo ed egli non riesce a comunicare con il prossimo. Questo antieroe moderno è immerso in una grigia realtà quotidiana. Dal punto di vista stilistico la lingua è priva di preziosismi e si adegua alla realtà tetra che descrive, fino all'asprezza e alla scorrettezza grammaticale: riprende molte strutture dalla lingua tedesca, molto usata a Trieste, e spesso si dimostra incerto ad esempio sull'accordo dei verbi o sulle grafie di alcune parole. In realtà tutto questo rientra nello stile di Svevo ed è una caratteristica oltre che della sua scrittura, anche dei suoi personaggi. Dobbiamo infatti ricordare che all'interno della scrittura letteraria, a differenza degli altri tipi di scrittura, l'errore grammaticale è spesso possibile e anzi rientra in una figura retorica che si chiama anacoluto, quello che comunemente si dice "licenza poetica". Molti critici contemporanei di

Svevo non capirono questo e si scagliarono contro di lui per il suo stile. Prima ancora dei romanzi, Italo Svevo scrive alcuni racconti naturalistici, ma che già si aprono all'analisi dell'animo umano e a orizzonti simbolici e mitici. Ricordiamo in particolare: *L'assassinio di via Belpoggio* (1890), storia di un giovane che senza premeditazione uccide un uomo e lo deruba, per poi farsi prendere da tormenti e rimorsi e finire per confessare il delitto.

*La tribù* (1897), racconto politico-allegorico pubblicato sulla rivista «Critica sociale», nel quale Svevo esprime il suo pessimismo riguardo il cambiamento della società.

Dopo il successo de *La coscienza di Zeno* aumenta l'attività di scrittura di Svevo. Tra i racconti più importanti di questo periodo ricordiamo:

*Una burla riuscita* (1925), che racconta dello scherzo giocato a un vecchio impiegato che ha pubblicato senza successo un romanzo in giovinezza, a cui un conoscente fa credere che un editore sia interessato a comprare i diritti per la traduzione.

*Corto viaggio sentimentale* (1928), in cui Svevo segue i pensieri di un vecchio signore durante un viaggio in treno da Milano a Trieste. Una serie di materiali frammentari avrebbero dovuto comporre il quarto romanzo di Italo Svevo, mai portato a termine, sulla vecchiaia di Zeno Cosini. Da essi sono stati tratti dei piccoli racconti, come *Le confessioni di un vegliardo*.

Il diario della vita di Italo Svevo ha una lunga strada, una grande notorietà artistica, un documento sporadico, lacunoso, forse anche infido nella sua attuale costituzione.

In Svevo confluiscono filoni di pensiero contraddittori e difficilmente conciliabili: da un lato il positivismo, la lezione di Darwin, il marxismo; dall'altro il pensiero negativo e antipositivista di Schopenhauer, di Nietzsche e di Freud. Ma questi spunti contraddittori sono in realtà assimilati da Svevo in un modo originalmente coerente: lo scrittore triestino assume dai diversi pensatori gli elementi critici e gli strumenti analitici e conoscitivi piuttosto che l'ideologia complessiva. Sul piano stilistico espressivo Svevo si ispirava al romanzo psicologico il cui tema dominante è l'esplorazione dell'inconscio, ossia la parte più profonda del pensiero umano caratterizzato soprattutto da una minuziosa analisi interiore dei personaggi delle loro emozioni e stati d'animo. Svevo segue anche la tecnica del monologo interiore e del flusso di coscienza che porta ad un testo con una continua alternanza di piani temporali (presente e passato).

Così, dal positivismo e da Darwin, ma anche da Freud, Svevo riprende la propensione a valersi di tecniche scientifiche di conoscenza e il rifiuto di qualunque ottica di tipo metafisico, spiritualistico o idealistico, nonché la tendenza a considerare il destino dell'umanità nella sua evoluzione complessiva. Del rapporto di Svevo con il marxismo è testimonianza il racconto-apologo La tribù nel 1897. Anche da Schopenhauer Svevo riprende alcuni strumenti di analisi e di critica, ma non la soluzione filosofica ed esistenziale: non accetta cioè la proposta di una saggezza da raggiungersi attraverso la «noluntas»<sup>53</sup>, la rinuncia alla volontà, e il soffocamento degli istinti vitali.

Lo stesso atteggiamento Svevo rivela nei confronti di Nietzsche e di Freud. Il Nietzsche di Svevo è il teorico della pluralità dell'io, anticipatore di Freud, e il critico spietato dei valori borghesi, non il creatore di miti dionisiaci. Quanto a Freud, che Svevo studia con passione, è per lui un maestro nell'analisi della costitutiva ambiguità dell'io, nella demistificazione delle razionalizzazioni ideologiche con cui l'individuo giustifica la ricerca inconscia del piacere, nell'impostazione razionalistica e materialistica dello studio dell'inconscio. Ma Svevo rifiuta sempre di aderire totalmente al sistema teorico di Freud: accetta la psicoanalisi come tecnica di conoscenza, ma la respinge sia come visione totalizzante della vita, sia come terapia medica.

Il rifiuto della psicoanalisi come terapia rivela nello Svevo de La coscienza di Zeno una difesa dei diritti dei cosiddetti "ammalati" rispetto ai "sani". La nevrosi, per Svevo, è anche un segno positivo di non rassegnazione e di non adattamento ai meccanismi alienanti della civiltà, la quale impone lavoro, disciplina, obbedienza alle leggi morali, sacrificando la ricerca del piacere. L'ammalato è colui che non vuole rinunciare alla forza del desiderio. La terapia lo renderebbe sì più "normale", ma a prezzo di spegnere in lui le pulsioni vitali. Per questo l'ultimo Svevo difende la propria "inettitudine" e la propria nevrosi, viste come forme di resistenza all'alienazione circostante. Rispetto all'uomo efficiente ma del tutto integrato nei meccanismi inautentici della società borghese, egli preferisce essere un "dilettante", un "inetto", un "abbozzo" aperto a possibilità diverse.

### **5.1.1 L'ideologia e la poetica di Italo Svevo.**

La poetica di Italo Svevo si ispira dai realisti e dai naturalisti, della letteratura inglese che nomina Joyce. Ovviamente tenteremo a grosse linee, un ritratto storico della cultura di Trieste, la città più nuova e imprevedibile, nel panorama delle piccole capitali intellettuali italiane del primo Novecento; ricorderemo

---

<sup>53</sup> noluntas - di nolle «non volere» sul modello di voluntas «volontà». – Termine filosofico, che in San Tommaso designa la fuga dal male, il non volerlo, il rifiuto di esso, mentre, in alcuni filosofi moderni, indica la resistenza volontaria a un impulso, l'inibizione di un atto che sta per compiersi. Schopenhauer- vie di fuga e di liberazione dal dolore.

la sua difficile aggregazione , la sua lunga marcia verso una distratta nazione – madre, più adottiva che realmente naturale. Di questo narrano già molte memorie , molti ritratti, storici e personali, della città. Se essere italiana o slava, cioè al confine tra due culture profondamente diverse per ceppo e per storia, non fosse bastato , dal Settecento in poi si era aggiunta una massiccia migrazione mercantile e burocratica dall'area germanica, slovena e ungherese dell'impero asburgico. Nel profilo autobiografico , lo scrittore ripercorre con ironia le fasi della propria vita e dell'attività letteraria . Alla sua formazione concorsero da un lato, il pensiero positivista di Darwin e di Marx, dall'altro il pensiero irrazionalista di Nietzsche e di Schopenhauer e le teorie psicoanalitiche di Freud.

La cultura poetica di Italo Svevo ha come protagonista il borghese efficiente , visto da Svevo come un personaggio che non sa guardare alla parte più sotterranea e autentica di se stesso. A questo si contrappone la figura dell'inetto, fallito sul piano pratico perché incapace di operare delle scelte nel campo degli affetti e del lavoro.

La lezione positivista è il darwinismo che rispondono al bisogno di conoscenza oggettiva, anche se Svevo rifiuta l'ottimistica fiducia nella scienza. Il marxismo invece può essere utile all'analisi della società capitalista. Egli trasferisce in quasi tutte le opere esperienze e sentimenti vissuti in prima persona:

- il lavoro come impiegato di banca (*Una vita*),
- l'inserimento nell'ambiente piccolo borghese triestino (*Senilità*) e poi
- quello alto- borghese (*La coscienza di Zeno*).

Svevo però non ritiene che la tecnica oggettiva e impersonale verista sia capace di tradurre le contraddizioni del reale, cos' come non condivide l'estetismo dannunziano. La letteratura per lui è lo strumento di analisi , ricerca interiore , pratica privata con funzione terapeutica.

Sul piano stilistico, Svevo utilizza il flusso di coscienza come tecnica narrativa, che prevede una scarsa cura formale del racconto e l'utilizzo di lessico stazionario, infine , nella sua poetica influisce quasi sempre la componente psicologica. I principi e le caratteristiche della poetica di Svevo è quello dell'inetto.

L'inetto è una tipologia psicologica dove un individuo incapace di vivere e di relazionarsi con gli altri, e di scorgere , al di fuori di se stesso, la fonte della propria inettitudine , così da essere sempre pronto a incolpare gli altri o le circostanze esterne per il proprio insuccesso. Svevo usa l'ironia oggettiva che

contraddistingue la narrazione e lo strumento con il quale il narratore si difende appunto dall'ambiguità psicologica, legata alle sue inconfessate debolezze.

Le tematiche trattate da Svevo nella sua attività poetica sono l'inetto, la psicanalisi, la malattia e la vecchiaia, descritti molto spesso attraverso l'ironia. La poetica di Svevo sembra un universo dove il soggetto appare ancora governato da una sorta di regola o ciclo produttivo che traduce, trasforma i suoi più minuti frantumi in una forma pubblica, comunicativa, organizzata. La funzione della scrittura è tutta proiettata ancora all'esterno si realizza nella sua destinazione sociale, nel suo farsi discorso e messaggio. Scrittura poetica di Svevo come registro di materie prime è luogo di transito verso l'approdo della letteratura nell'immagine e i lunghi soggiorni nella "humus che giace sotto la scienza formale e le sue costruzioni"<sup>54</sup>.

Le prime letture critiche di Svevo l'avevano preso per un realista perfino meticoloso, che fa scorrere il mondo delle idee e l'ambiente attraverso il personaggio che insomma gli fa produrre naturalisticamente identità e non differenza di scatole di montaggio ironicamente in vista. Il sogno di una vita naturale è solo la verità interiore e l'identità più resistente del personaggio.

### 5.1.2 Problemi di metodo.

Come tanti altri casi, anche in quello di Svevo non trova conferma lo schema di maniera ispirato a un criterio vagamente evoluzionista per cui lo scrittore o l'artista potrebbe per gradi verso il raggiungimento di se stesso. Ci sarebbe quindi uno Svevo romantico, poi naturalista, e quindi, solo dopo lunghi errori, finalmente insediato nella sua propria tematica. Già i primi documenti disponibili ci mostrano uno Svevo interamente se stesso, in cui cioè i temi che meglio lo caratterizzano sono già presenti, seppure in misura contratta e implicita. Converrebbe a questo proposito riaccreditare la nozione teorica pur pesante e dottrinale, di "a priori"<sup>55</sup> affettivo di cui ogni autore "che ha qualcosa da dire"<sup>56</sup> ci appare portatore fin dagli inizi. Partire da un a priori, infatti vuol anche dire accantonare di colpo ogni fastidioso pregiudizio di ordine genetico. Se i primi documenti integrali dell'autore stesso, risultano secondo l'ipotesi da cui si è partiti già caratterizzati da quelli stessi atteggiamenti che si verrebbero spiegare dunque hanno nella ricerca una collocazione veramente a priori, mentre le pretese cause, biografico-ambientali vengono fuori soltanto in seguito, e alla loro luce.

---

<sup>54</sup> Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse, Verga, Pirandello, Svevo*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1998, p.214.

<sup>55</sup> A priori = da ciò che è prima; nel linguaggio filosofico si dice di ogni concetto o giudizio valido indipendentemente dall'esperienza.

<sup>56</sup> Renato Barili, *La linea Svevo - Pirandello, Civiltà letteraria del Novecento*, Editore Mursia, 1977, p.17.

Quasi per definizione l'autore che ha qualcosa da dire si suppone portatore di punti di vista nuovi, c'è un procedimento alchemico che potrà consentire di far saltar fuori il nuovo a partire dal vecchio. Nel caso in questione mescolando tra loro i vecchi materiali di ordine romantico o naturalista, sarà mai possibile far saltar fuori quella visione interamente altra rispetto ad essi di cui Svevo si rivela portatore. Una volta riconosciuta la presenza di un nuovo modo di vedere – sentire- comprendere, la realtà passa ad indicare in che cosa esso si differenzia da quelli precedenti di tipo romantico o naturalista, o decadente; mentre seguendo altra via ci troveremo nell'imbarazzo di spiegare uno starno fenomeno di partenogenesi per cui a un certo momento il prodotto, il derivato, l'anello della serie infinitesimale si stacca dalla matrice, e anzi si rivolta contro di essa. Del resto anche così l'asse della continuità mostrerebbe a un certo punto un'interruzione, un salto brusco non colmabile per sviluppi gradualisti. Secondo il metodo genetico-evolutivo o casuale, si dovrebbe montare una catena singola per ogni autore. Se per caso risultasse che in fondo ad alcune catene distinte abbiamo dei risultati terminali analoghi, cui si va a cercare dei passaggi intermedi comuni a ciascuna di esse, ovvero detto più chiaramente, delle circostanze biografiche simili nella vita dei rispettivi autori.

La nozione di *a priori* affettivo implica di per se stessa un carattere superindividuale. Nell'*a priori* uno scrittore ci nasce dentro, piuttosto che fabbricarselo su misura. Quindi risulterà di regola portato da altri scrittori della stessa epoca, e il riconoscimento della loro comune partecipazione a tale visione del mondo verrà prima di ogni possibile ricostruzione storico- genetica.

Ci viene in mente caso di Pirandello, le cui opere giovanili sono state affrontate separatamente da quelle di Svevo, e con gli stessi pregiudizi, cioè coll'intento di stabilire anche per lui una catena volta a spiegarne il pessimismo in termini biografici, o di cause ambientali che tuttavia risultano ancora troppo strette adatte soltanto alla sua storia privata. Il rilevare la presenza di un preciso nuovo metodo inconfondibile con un atteggiamento verso il mondo, la sua correlazione con quelli convergenti manifestati da altri scrittori e operatori di cultura della stessa epoca; infine la loro comune caratterizzazione differenziale rispetto ai tratti specifici di altre epoche culturali precedenti o seguenti saranno le vie cui intende attenersi l'indagine che segue a netta preferenza rispetto alle vie di tipo evoluzionistico casuale.

Abbiamo appreso che Svevo ebbe un'attività intensa e precoce di cui purtroppo ci resta soltanto un brano dell'*Ariosto governatore*, se tutti quei vari tentativi fossero giunti a noi, avremo forse un equivalente, pur su scala ridotta, della produzione giovanile di Flaubert, utilissima, come appunto nel caso del grande scrittore francese, per constatare la presenza sicura e precoce di certi temi

fondamentali, ma nello stesso tempo la loro trasformazione e ristrutturazione incessante di un movimento interno verso la maturazione dei temi , che però appaiono presenti fin dal primo momento.

In assenza dei testi , parlano, seppur limitatamente , i titoli: per esempio, che sarà mai stato quel *Difetto moderno* , di cui Svevo parla orgogliosamente il concepimento al fratello , se non una trattazione del male del secolo, della malattia che egli porta da sempre , o almeno fin da quando riesce a darci una qualche testimonianza integrale di sé . Qui per il momento conviene registrare il ripudio della parte facile del poeta che pure sembrerebbe l'ovvio rifugio di chi ha cominciato a scorgere la banalità di un'esistenza in autentica , vissuta nella cura e negli interessi pratici: rifugio che caratterizza tutto un tipo di cultura, quello del simbolismo – decadentismo. E infine c'è l'intellettuale dell'età nuova , che vuole agire per tutti, a livello comunitario , pur rinunciando rigorosamente alle pretese leggi di natura cui si conforma in quel tempo il vivere comune, e che quindi non potrà essere compreso , non trovando neppure la consolazione nella ricerca di una bellezza rara e difficile.

### 5.1.3 La culturologia di Svevo.

Tra i compiti più urgenti posti da un simile programma culturologico sta , accanto a quello di riconoscere le corrispondenze , le omologie tra elementi, strutture, istituzioni di una stessa cultura, l'altro coniugatori differenziarli logicamente e cronologicamente , da quelle di altre culture. Il punto di vista qui seguito è prevalentemente culturologico , volto cioè a situare gli oggetti esaminati, le opere narrative, nell'ambito più ampio e globale di un'intera cultura , pur salvaguardando la loro specificità di prodotti letterari. Una precisa consapevolezza in questo senso che potrebbe fare invidia a molti specialisti della critica letteraria , è dimostrata da Svevo , quando ad esempio in un articolo dell'84 dedicato al *Libro di Don Chisciotte* di Scarfoglio , si oppone sarcasticamente alla disinvoltura con cui lo scrittore napoletano maneggi l'etichetta del romanticismo. Questa, infatti ha avuto il triste privilegio di essere tra le più inflazionate dopo il decadentismo.

Svevo presagiva che la calamità si sarebbe abbattuta anche su di lui , che i suoi stessi inizi così sicuri , sarebbero stati banalmente etichettati sotto l'insegna *pas-partout* <sup>57</sup>del romanticismo. Con lodevolissimo puntiglio e giustificato sarcasmo quindi il giovane dilettante si batte in quell'occasione, per una precisa discriminazione culturologica. Il naturalismo, il *roman expérimental* non sono romantici,

---

<sup>57</sup> <pas partù > dal francese = passa dappertutto , fig. Sistema per ottenere facilmente ciò che desidera o per risolvere qualsiasi problema, chiave universale.

è un ben vuoto controsenso quello di voler inghiottire un fenomeno culturale entro le rive di ciò che esso è nato per combattere.

Occorre invece tutelare gelosamente la differenza; trascorreranno secoli, prima che la distanza riesca a impicciolare agli occhi dei posteri la differenza che c'è tra Beniamino Constant, la Stael, Walter Scott, Victor Hugo e Balzac, Zola, i fratelli Goncourt, Peccato che un luogo così acuto di differenziazione si presti a un equivoco a ritenere cioè che stia in tale dichiarazione l'omaggio di un fedele alla sua scuola, mentre Svevo ragiona qui da cultorologo affacciato alla finestra, intento a sistemare per via di differenze i movimenti che l'hanno preceduto e dai quali si sente ugualmente distaccato: anche se per lui, in linea generale, è importante tener sempre distinte le vie oggettive da quelle soggettive: la difesa d'ufficio del naturalismo è dunque volta a difendere un atteggiamento generale che Svevo farà suo, dandogli però fondamento radicalmente diverse. In effetti, la tesi evoluzionista per cui lo scrittore triestino passerebbe, dopo l'obbligata fase naturalistica si rivela del tutto arbitraria. Il grande nodo epistemologico che in quegli stessi anni viene affrontato dai vari Boutroux e Bergson, con le cui conclusioni Svevo si trova a coincidere, avendo reagito per conto proprio agli stessi dati situazionali, da lui captati pur nella relativa chiusura del suo ambiente di provincia e della sua condizione dilettante. È posto fin da questo momento il rovesciamento di Darwin, elemento caratterizzante della poetica sveviana. La scienza pseudo-oggettiva del positivismo è in realtà una mistificazione, un profetismo appena mascherato; occorrerà stabilire una nuova scienza molto più rigorosa dove è da sottolineare particolarmente la ferma condanna del riduzionismo positivista della pretesa di applicare ad ogni ambito gli stessi metodi: le scienze umane richiedono metodi fatti su misura. Pretendere di affrontarle con metodi desunti dalle scienze naturali vuol dire erigere dei miti inverificabili, come quello zoliano dell'ereditarietà. Sappiamo bene che Svevo ha scelto da sempre di non coltivare i "sensi rari" del decadentismo, il suo ideale resta quello dell'uomo semplice, immerso nel vivere comune; ma "buon senso", come qui è spiegato in modo esplicito, significa senso comune, volgare, stupido, basato sulla conoscenza di certe leggi costanti che poi non s'avverano. Ad esso si oppone la vera pratica della vita, nessuno non potrà mai convincere Svevo a lasciare il controllo verso la lotta condotta opponendo il vero alla realtà. Ebbene, è esigenza reale, e quindi anche pratica operativa, avere dell'immaginazione poiché le leggi deterministiche valgono solo approssimativamente, la vita si incarica di sconfiggerle. La pratica del senso comune è condannata a sfiorire e a decadere, mentre l'immaginazione dell'uomo apparentemente inetto alla lunga la vince: quell'immaginazione che serve per vedere e capire come le più varie circostanze campate in aria ai quattro poli possono riunirsi e cadere in un dato luogo e in un dato tempo sulla testa di un disgraziato per schiacciarlo.



L'epistemologia che comprende in sé la contingenza è più larga e quindi in definitiva più pratica di quella che la esclude. Svevo ha occasione di affermare in termini più spicci e saporiti, recensendo un volumetto di riflessioni artistiche dello scultore Gritta: l'accento va esplicitamente ai "romanzi e novelle oggettive e impersonali ove l'abilità tecnica è di sovente perfetta, eppure malgrado ciò essi falliscono, giacché <sup>58</sup>verità e donna che fa le fiche a chi si scalmana a correrle dietro, mentre si abbandona, anzi s'impone a chi non la ricerca"<sup>59</sup> che è la conferma dei vantaggi insiti in un approccio da dilettante piuttosto che da scienziato.

Come già si è visto più volte, Svevo conduce la sua battaglia non già in nome di fumosi ideali di bellezza e di poesia, ma di un vantaggio futuro per tutta la collettività, da preparare con lungimiranza dando per scontato il decadere degli strumenti oggi più efficaci. Lo Svevo fautore di storie ci proporrà invece, almeno per un abbondante decennio, delle creature macerate dalla triste constatazione che il germe della malattia, presente in loro, li rende diversi destinandoli a una sorte di sofferenze, cui dall'altra parte, con caparbio eroismo, essi non intendono affatto rinunciare. Mentre il teorico, fin da questa data precoce, non ha dubbi che lo specialismo sia una sorta di arteriosclerosi progressiva minacciante l'umanità. Questa potrà essere salvata soltanto dai dilettanti giacché nella mente sana non basta lo sviluppo che da una materia essa richiede l'esercizio e non del tutto superficiale di più materie.

Insomma per lo Svevo il principio che in ogni caso la letteratura e scienza e filosofia debbano stabilire dei rapporti reciproci, ma i modi e le basi di tali rapporti saranno di volta in volta relativi al ciclo culturale che si sta vivendo. Anche per questo verso, risulta confermata, come già a proposito delle periodizzazioni storiche, l'immagine di uno Svevo lucido culturologo, così da dar dei punti a molti specialisti di questi problemi.

#### **5.1.4 La psicanalisi.**

La *Coscienza di Zeno* è oggi generalmente conosciuta come l'opera più matura e completa di Svevo, però bisogna attenuare alquanto l'impressione che questa sua eccellenza sia dovuta a particolari "tours de force"<sup>60</sup> di tecnica narrativa, sul tipo di quelli sperimentali negli stessi anni da altri narratori europei, o a nette svolte tematiche. Sul piano tecnico, è vero che il terzo romanzo appare ben più flessibile e articolato dei due precedenti, ma un tale scarto deriva più dal conformismo e tradizionalismo di quelli

---

<sup>58</sup> Ibid., p.29.

<sup>59</sup> Ibid., p. 29.

<sup>60</sup> Tour de force – locuz., fr.= giro, movimento, usata come s.m.- fase di attività operativa, impresa o azione, che ha richiesto un impegno e uno sforzo fisico e psichico eccezionale.

che non dalle innovazioni di cui esso si fa portatore. *Una vita e Senilità* si attenevano a una normale sequenza cronologica dei fatti narrati, rallentata dal prevalere delle meditazioni analitiche dei protagonisti. Il primo di essi, più complesso dell'altro, tentava già una cornice introduttiva ma in maniera molto timida.

Svevo poté precocemente conoscere la psicoanalisi freudiana, verso il 1910-11. In città era attivo divulgatore della nuova disciplina il medico Edoardo Weiss, un ebreo triestino già allievo di Freud a Vienna. Fu lui a consigliare un cognato di Svevo (Bruno Veneziani, affetto da una leggera forma di paranoia) a farsi curare (1910) da Freud in persona, a Vienna. Inoltre nel 1915 Svevo tradusse, insieme al nipote Aurelio Finzi, un testo di Freud (*Über den Traum*, Sul sogno).

Nella *Coscienza di Zeno* la psicoanalisi diviene un tema fondamentale, una sorta di cornice per l'intera opera. E' il dottor S. (nome che allude a Sigmund, cioè Freud) il committente e, insieme, il destinatario del diario di Zeno.

Questi scrive le proprie memorie a scopo terapeutico, come si racconta nella Prefazione. L'ultimo capitolo del romanzo è poi dedicato alle meditazioni del protagonista, il quale spiega il perché abbia interrotto la terapia e racconta (freudianamente) i propri sogni. Lo stesso Svevo riconobbe il ruolo centrale esercitato dalla psicoanalisi nel suo romanzo. Così egli scrisse nelle pagine autobiografiche di *Soggiorno londinese* (1926): In quanto alla *Coscienza* io per lungo tempo credetti di doverla al Freud ma pare mi sia ingannato. Adagio: vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud. L'uomo che per non assistere al funerale di colui che dice suo amico si sbaglia di funerale è Freudiano con un coraggio di cui mi vanto. Attraverso il motivo dell'atto mancato e del *lapsus* compare infatti la verità del protagonista Zeno, cioè la sua profonda avversione per Guido.

Numerosi altri episodi, nel romanzo, si sviluppano sulla base dei medesimi meccanismi di scambio tra verità e menzogna. Tra questi:

- il legame di amore-odio per il padre (per Freud tale conflitto è centrale nella crescita di un individuo);
- il carattere ambiguo delle scelte di Zeno, spesso dettate da motivi diversi da quelli creduti o dichiarati;
- la traduzione all'esterno del disagio psicologico di Zeno, ovvero la sua zoppia: in linguaggio psicoanalitico, essa è la somatizzazione di un male interiore.

Quindi per Svevo la psicoanalisi riesce a comprendere molto bene l'animo umano, ma non è affatto una medicina, in quanto secondo lui conoscere la verità su di sé non fa che aggravare la malattia. Questa visione è dunque opposta a quella di Freud. Svevo utilizza la psicoanalisi per creare psicologie verosimili e attendibili, in cui il lettore si ritrova, ma dall'altra parte nega la guarigione dalla nevrosi attraverso

questa tecnica e anzi sembra essere quasi ironico quando parla delle analisi del dottor S.; come si legge dalla Prefazione, il dottore avrebbe infatti pubblicato le memorie del suo paziente "per vendetta" e inoltre alla fine del romanzo il protagonista dichiarerà di essere effettivamente guarito quando interromperà la cura.

Il problema dei rapporti Zeno -Svevo con la psicanalisi è insomma nello stesso tempo , culturale e poetico, se almeno si accetta il presupposto che la "*poesis*"<sup>61</sup> sia una delle vie per far avanzare la cultura. A questo punto non significa affatto che il narratore e lo scienziato siano estranei l'uno all'altro , e che quindi il confronto debba ritenersi infondato. Al contrario esso vale ad affermare il diritto spettante al narratore di compiere tutto per conto proprio , un buon tratto di strada nella direzione che poi prenderà il nome dallo scienziato, per averla egli percorsa con maggior rigore. Una vita e Senilità praticano già largamente il principio della sovra determinazione, della nostra condotta , cioè del fatto che su di essa agiscono ordini diversi di cause rendendola largamente imprevedibile. Svevo fa sua la critica che poi troveremo sviluppata dai filosofi di parte fenomenologica, Sarte, Merleau -Ponty , o dai sostenitori dell'antropoanalisi , secondo la quale Freud avrebbe torto di naturalizzare eccessivamente l'inconscio di alienarlo troppo dal carattere prima della vita psichica, che è in ogni caso quello di essere cosciente, se non proprio consapevole. Svevo mette in discussione il fatto stesso che esista una malattia mentale e che quindi lo psicanalista debba svolgere una funzione terapeutica. Esso viene a dare alla cultura contemporanea che in effetti, come ben si sa , ha sviluppato certe premesse del discorso freudiano a preferenza di altre:

- il concetto di malattia è relativo a uno standard dovuto a convenzioni storico- sociali,
- i nevrotici sono in realtà molto spesso coloro che mantengono aperto l'accesso a flussi di energia altrove rimossi dalle piatte esigenze della vita pratica .

Questo spiega il fatto per cui la poetica del nostro scrittore non è certo fondata sulla memoria ; o perlomeno, quando la memoria entra in gioco, non è necessariamente quella dell'infanzia. Non dimentichiamo ciò che vale anche per il primo e più autorizzato poeta della memoria Proust, che infatti, a cominciare dal canonico episodio della *madeleine*, non risale mai esattamente all'infanzia, ma semmai all'adolescenza , o in altri casi sarà semplicemente un risalire a un altro momento di esistenza quello che conta , anche in Proust, è lo scarto tra due ordini logici:

---

<sup>61</sup> *Poesis*- deriva dal greco =*poieo*, che significa fare, inventare, comporre, creare. Poesis è il processo attraverso cui qualcosa che non c'era può venire all'esistenza , l'azione che porta dal non -essere all'essere. Ne linguaggio comune questo termine viene tradotto con *poesia*.

-l'ordine logico della quotidianità, e quindi della cura, dell'impiego economico del tempo,

-l'ordine apparentemente illogico di un diverso periodo di vita ispirato a esigenze non collimanti con quelle attuali.

Anche in Proust ,il confronto tra il passato e il presente è di tipo relazionale piuttosto che assoluto. L'ironizzazione sveviana del "paradiso perduto" dell'infanzia è anche una consapevole critica dello schema evoluzionistico di una natura buona da cui ci allontaneremo crescendo.

## **5.2 L'umorismo e il comico pirandelliano.**

Di fronte alla constatazione di quello che è il vivere nel mondo, Luigi Pirandello assume un atteggiamento di umana compassione verso gli uomini che sono sottoposti a questa inesorabile legge del loro destino e che inconsciamente si ingannano; ma avventa il suo feroce umorismo contro il destino che condanna l'uomo all'inganno è più ancora contro coloro che o sciocamente o farisaicamente si ingannano o mostrano di ingannarsi , accettando il gioco e assumendo maschere atteggiamenti falsi, insinceri, equivoci. L'umorismo che si è accennato qua è la forma del pessimismo pirandelliano. Pirandello è convinto che la condizione umana è triste , pessima ma gli uomini si illudono o ingannano se stessi e allora lo scrittore li deride, li sferza, li smonta, mostrando il contrasto tra quel che essi sono e quello che vogliono apparire. L'umorismo dunque è sentimento del contrario.

Nel 1908 lo scrittore dà alle stampe il saggio "*L'umorismo*" nel quale esplicita la poetica che va elaborando. L'autore differenzia l'umorismo dalla comicità superficiale. Si ha, secondo Pirandello, umorismo, quando si va a vedere il motivo delle azioni, e quindi si parla del sentimento del contrario; comicità, quando, invece, ci si sofferma solo sull'apparenza, e si parla quindi di avvertimento del contrario. Un esempio è espresso nell'opera "*La vecchia ritinta*" che descrive una vecchia ben vestita e molto truccata, che ai nostri occhi appare come un pagliaccio, questo perché noi ci soffermiamo sulla superficialità, (sentimento del contrario), ma se andiamo ad analizzare bene il motivo per cui la donna si è imbellettata così tanto, per farsi notare dal marito (avvertimento del contrario è qualcosa di più profondo che si sofferma sull'essere).

Emerge così il contrasto fra il sentimento del contrario, cioè ciò che appare, e l'avvertimento del contrario, cioè ciò che è. Questa visione negativa di Pirandello fa emergere che per lui l'apparenza è una maschera e viene molto influenzata dal pessimismo.

Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

Ma per riuscire a fare questa differenza è essenziale, secondo l'autore, la riflessione che assume un ruolo di notevole importanza perché, solo attraverso di essa, possiamo capire la vicenda che si svolge sotto ai nostri occhi.

La riflessione riesce a smontare l'immagine creata dal sentimento e riesce a far vedere le cose per come sono realmente.

La riflessione, secondo Pirandello, non si nasconde mai, né potrebbe essere mascherata o eliminata del tutto dalla volontà o dalla coscienza di un personaggio, come potrebbe succedere con un sentimento; non è come lo specchio, davanti al quale l'uomo si rimira, ma si pone davanti a ciascuno come un giudice, analizzando vicende e personaggi, con obiettività e imparzialità, scomponendo l'immagine di tutte le cose, le vicende e i personaggi stessi nelle loro componenti: da questa scomposizione nasce quello che Pirandello chiama "avvertimento del contrario".

Il sentimento del contrario distingue lo scrittore umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico, perché assume un atteggiamento diverso di fronte alla realtà:

-nel comico manca la riflessione, per cui il riso, provocato dall'avvertimento del contrario, è genuino, ma sarebbe amaro in presenza della riflessione, perché questa toglierebbe il divertimento e porterebbe alla coscienza del dramma della condizione umana;

-nell'ironico la contraddizione tra momento comico e momento drammatico è soltanto verbale: se fosse effettiva non ci sarebbe più ironia e la 'battuta' perderebbe la sua naturalezza, che è quella di dire l'opposto di quel che si pensa e che si vuol far capire, ma facendo intuire comunque la verità;

-nel satirico con la riflessione "cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è ragione di ogni satira"; la satira, infatti, mette in evidenza i difetti degli uomini, cogliendone gli aspetti più negativi e turpi, con l'intento di riportare gli uomini sulla retta via.

Con l'umorismo e con la riflessione si entra più nella realtà riuscendo a vedere il lato serio e doloroso, così da poter smettere di ridere ed iniziare a compatire.

Inoltre Pirandello afferma che tutti noi indossiamo, senza nemmeno rendercene conto, una maschera che si scontra con il nostro vero io. E in questo troviamo il dualismo "vita-forma": la vita è quella caratterizzata dagli impulsi, dall'istinto, dall'autenticità dell'io che solo in pochi riescono ad avere, mentre la maschera, e quindi la forma, è quella che ci viene imposta dalla società. Pirandello scrive:

<<ciascuno di noi non sa bene se egli è quello che crede di essere o quello che gli altri vedono in lui>><sup>62</sup>. Quando l'uomo comprende di aver indossato per tutta la vita una maschera tenta di evadere dalla forma ma ogni tentativo è vano arrivando così al suicidio, alla pazzia o alla rassegnazione.

Questo presa di coscienza e il tentativo di cambiare è alla base dell'umorismo perché gli altri vedono nel soggetto dei comportamenti strani, inspiegabili. Ma quando si viene a conoscenza delle ragioni, nasce il sentimento del contrario iniziando così a provare pietà per la persona.

Alla base di molte delle novelle di Pirandello vi è la presenza del dualismo, dell'avvertimento e del sentimento del contrario. Quindi, mentre il comico genera quasi immediatamente la risata perché mostra subito la situazione evidentemente contraria a quella che dovrebbe normalmente essere, l'umorismo nasce da una più ponderata riflessione che genera una sorta di compassione da cui si origina un sorriso di comprensione. Tutte le funzioni umane, tutte le creazioni del sentimento possono essere oggetto di umorismo, quando la riflessione, come un demone impertinente, smonta il congegno stridere convulso ridicolizzato. Pirandello si addolora del male che è nel mondo, ma non sa spargere alcuna lacrima quasi temersi di scoprirsi debole e fragile come tutti gli altri, se ne mostra invece contrariato, offeso e deluso; perciò lo si apprezza solo quando se ne è saputa penetrare l'anima profonda. La manifestazione più caratteristica dell'umorismo pirandelliano è forse la risata, come nel Verga è caratteristico quel morire crucciati e offesi con la vita volgendo la faccia alla parete e le spalle a coloro che lasciamo nel mondo, sono forme di protesta diverse, ma volte allo stesso fine.

Nessuno che abbia assistito a una recita dei *Sei personaggi in cerca d'autore* dimenticherà mai quella sferzante risata della figliastra, che scompare nella platea fra il pubblico, riassorbita dalla vita impietosa e cattiva, al cospetto delle larve evanescenti degli altri personaggi immersi nella penombra del teatro. Si pensi pure a quanto sia lacerante e risolutiva per Vitangelo Moscarda la risata di Dida in *Uno, nessuno e centomila*. Pirandello beffardo e mefistofelico irride ironico alla presunzione e alla scioccheria degli uomini di voler credere in qualcosa di saldo e di reale, di voler credere che la vita sia così o così, di voler credere in determinate idee, tradizioni e leggi fisse. La risata si fa più crudele quando tende a smascherare posizioni preconcepite e la finzione di coloro che non credono, ma mostrano di credere, che appaiono in un modo e sono in un altro.

L'umorismo sveviano.

---

<sup>62</sup> Maria Argenziano, *Pirandello, L'umorismo*. Tascabili economici Newton, Roma, 1975, p. 27

L'umorismo nell'opera di Italo Svevo non è un fenomeno nel senso strettamente pirandelliano, ma come una caratteristica dell'opera sveviana, soprattutto della *Coscienza di Zeno*, una caratteristica che abbraccia tutti i generi umoristici compreso il comico, l'ironia, la parodia, l'arguzia, il motto di spirito ed altri, non trascurando però le distinzioni fra questi. Da non dimenticare, tra l'altro, che Svevo ha riso della sua vita per più di dieci anni: dalla *Coscienza* a *Una burla riuscita*, dal *Vegliardo* fino a *Corto viaggio sentimentale*. Indicativo, in questo senso, è l'incipit di quest'ultimo racconto incompiuto, che vede Aghios allontanarsi dai binari della stazione di Trieste verso Milano, e se ne dispiace nel vedere la moglie triste a causa della sua partenza, portandosi disperatamente una mano al cuore. Solo in un secondo momento però, il protagonista, guardando meglio e ricordando la sua risaputa sbadataggine, pensa che con quel gesto sia più probabile che la sua signora gli avesse voluto ricordare di far attenzione al taschino contenente i soldi (che, come sappiamo, si farà derubare): fine dell'illusione, il cuore (dunque, il sentimento) non c'entra. Ciò che un buon triestino (commerciante nell'animo) deve fare, è salvaguardare il portafogli. Sull'amore si può scherzare, sul denaro, invece, bisogna esser seri.

Per meglio comprendere il concetto di "umorismo" sveviano, credo sia di aiuto partire da una importante concezione di Pirandello, il quale crede che l'umorista, a differenza dello scrittore epico (il cui scopo è, sostanzialmente, la peculiare ricostruzione di un carattere eroico), rappresenti il ribelle dell'epoca, un personaggio che si mette a nudo, consapevole delle proprie incongruenze, a tutti gli effetti un antieroe. Sappiamo anche che, fondamentalmente, per Pirandello, l'umorismo non affonda le proprie radici nella comicità, bensì nella sofferenza: è, piuttosto, il riso amaro di chi sa che il mondo è fatto diversamente dalle apparenze.

Inoltre, è stato molto interessante rilevare una forte radice umoristica nell'ebraismo dell'autore, che deve aver lasciato sicuramente tracce importanti in Hector bambino e adolescente, ebreo da parte di entrambi i genitori. Come sappiamo, infatti, la sua prima educazione fu di matrice ebraica, tanto che fino all'età di 17 anni frequentò le scuole ebraiche, (dove viene a conoscenza dei racconti biblici); e con la famiglia, ed in particolare col fratello Ennio, partecipò attivamente alla vita della comunità ebraica di Trieste (a testimonianza, si trovano racconti in merito nel diario redatto da Ennio Schmitz). E' proprio questo umorismo estremamente sottile, all'occorrenza crudo, senza rimedio alcuno, tipicamente ebraico, che ad un tratto si discosta dal concetto di umorismo di Pirandello, entrambi usati magistralmente da Italo Svevo.

Le radici dell'umorismo ebraico vanno ricercate nella Torah, la quale narra l'ironia di Abramo, di quando fu informato dall'Arcangelo che sua moglie avrebbe partorito un figlio, nonostante avesse all'incirca

novant'anni, e che lo avrebbero chiamato Isacco, letteralmente "colui che rise". Partendo proprio da questo presupposto, sembra che l'umorismo ebraico affondi le proprie radici nella religione, e ha lo scopo di attaccare l'arroganza delle certezze e di porre continuamente domande, mettendo in dubbio l'interesse dell'uomo di fronte al mondo intero. Oltre all'umorismo divino, i bersagli dell'umorismo ebreo sono multipli: si sorride dei ricchi, dei poveri, dei rapporti interfamiliari (moglie/marito; padre/figlio), si sorride della morte, della politica, della psicanalisi, cura inventata da un Ebreo, e poi diffusa ed irrisa da altri ebrei (diffusa, tra i discepoli, principalmente dal psicoterapeuta triestino ed amico di Svevo, Eduardo Weiss, il quale sembra avere addirittura il merito di esser stato il tramite di Freud e, dunque, aver portato in Italia la psicanalisi; irrisa, poi, da autori ebrei, Svevo in primis, all'interno dei suoi romanzi). Particolarmente interessante mi è sembrata anche l'irrisione verso un personaggio tipico ebraico, molto bersagliato da quel tipo di letteratura, ossia lo 'shlemiel', letteralmente 'disgraziato', o meglio, usando un termine a noi molto contemporaneo, il cosiddetto 'sfigato', che ricorda tanto l'inetto sveviano (in particolare i primi due, Alfonso ed Emilio). La differenza principale dell'umorismo che vi è tra i primi due romanzi e l'ultimo è che in *Una vita* e in *Senilità* è l'autore stesso che, narrando le vicende in terza persona, usa l'umorismo nei confronti dei protagonisti e di tutto ciò che circonda questi ultimi. Mentre nella *Coscienza è Zeno*, narratore assoluto in prima persona, ad usare un tono umoristico, dunque non più Svevo.

In riferimento al testo di Svevo, possiamo affermare che l'ironia domina tutto il romanzo, e che rende la lettura de *La coscienza di Zeno* straordinariamente piacevole se si pensa al tema del racconto ed alla tecnica analitica che lo caratterizza. Essa è nascosta tra le righe, celata in battute e aforismi, la ritroviamo nelle situazioni che il protagonista del romanzo ci racconta e vive, nella commedia tragica e paradossale che è a volte la sua vita di inetto alla ricerca di guarire dalla sua malattia. L'ironia è forse l'unico artificio letterario che Svevo poteva utilizzare per presentarci il monologo di un malato che narra della sua malattia: è naturale che Zeno, nel confessare le espressioni del suo disordine mentale, si difenda ironizzando su se stesso e sugli altri, il mondo dei sani. L'ironia nasce soprattutto dal rapporto ambiguo che Zeno ha instaurato con quel mondo: in esso Zeno crede di poter trovare la desiderata salute, però rifiuta inconsciamente tutti i valori su cui esso si basa.

Questo atteggiamento del protagonista ha come effetto di sconvolgere i fondamenti logici e razionali di quei comportamenti tanto normali e codificati che qualunque società prevede: Zeno, inconsciamente, rappresenta una critica feroce per la credibilità di ogni ideologia. La funzione essenziale dell'ironia ne La



coscienza di Zeno è, quindi, quella di fornire, per allusioni, delle norme con cui giudicare il mondo del protagonista, e di conseguenza le strutture e i valori della società borghese all'inizio del Novecento.

### 5.2.1 La finzione umoristica di Pirandello.

Per Pirandello, l'umorismo è un atteggiamento universale dell'artista, e come tale non ha limiti né distinzioni di tempo né di luogo: tant'è vero che egli fa un lungo discorso, sforzandosi di spiegare come non abbia senso attribuire una comune classifica legata alla loro nazionalità agli umoristi inglesi, sostenendo che "le relazioni che questi scrittori umoristici inglesi possono avere con l'umore nazionale sono affatto secondarie e superficiali come quelle che essi possono avere fra loro"<sup>63</sup> ed accanendosi tanto in questa dimostrazione, che ha tutta l'aria di essere *mutatis mutandis*<sup>64</sup>, una non richiesta autodifesa, il significato della quale è scontato. D'altra parte egli aggiunge anche gli eventuali riflessi del temperamento etnico nazionale nell'umorismo del singolo poeta non hanno peso alcuno, perché non hanno per la valutazione estetica alcuna importanza, ammettendo quindi implicitamente, che relazioni, comunque, possano essere sempre. E di fatto, nel suo stesso modo di considerare la vita, gli uomini, le cose, è evidente in qualche modo la proiezione di un'eredità etnica, come si è già mostrato nei paragrafi precedenti, e come egli stesso in fondo ha mostrato di riconoscere, giungendo a dichiararlo, anche se non in sede teorica, in momenti dove la sua narrativa assume un preciso valore autobiografico. Nelle novelle per esempio, la finzione umoristica sta nei personaggi che spiegano come, per fare l'eroe in un precedente "terremoto", egli abbia provocato il terremoto permanente nella sua vita e così perse ogni fede. ecco perché l'eroe almeno, se non muore sul fatto, in genere è un disgraziato, perché avere degli ideali è un grosso pericolo.

Oltre che universale, per Pirandello l'umorismo è un fatto poetico eccezionale, particolari qualità occorrono al poeta umoristico, perché la sua è forse più elevata di poesia, all'umorista non deve mai far difetto la fantasia, e devono soccorrerlo uno stile spontaneo e personale, ed una grande libertà spirituale, sicché, per esempio, se uno si lascia muovere da scopi pratici, morali, non sarà più umorista, ma solo un satirico; se non riesce ad immedesimarsi nella sua creazione, ma rimane sempre in lui la consapevolezza di essere altra cosa dalle creature della sua fantasia, sarà soltanto ironico; o se accentua la parodia, diverrà burlesco. In questi casi le sue creature poetiche non avranno quella caratteristica bellezza che sola è segno della vera poesia, anzi saranno solo dei mostri. Principe delle espressioni

---

<sup>63</sup> Emilia Mirmina, *Pirandello novelliere*, Ed. Longo, Ravenna 1973, p.44.

<sup>64</sup> *Mutatis- mutandis* = fatti e debiti mutamenti, espressione usata per sottolineare che bisogna tener conto dei cambiamenti intervenuti in alcuni particolari.

poetiche , dunque quella umoristica, e forse, sola vera , certamente la più grande poesia. L'umorismo ha soprattutto bisogno d'intimità di stile , la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, condizione imposta appunto dalla retorica. Ho detto "aristocratica" perché, infatti Pirandello dichiara esplicitamente che la nota fondamentale dell'umorismo è una contraddizione, mai fittizia, anzi è una essenziale.

Qui non siamo più nel regno della riflessione e della critica , ma nel campo del sentimento più profondo , appena creata l'immagine , Pirandello ne è già così convinto che coinvolge persino nel ritmo del discorso teorico in quattro parti:

- da quale appare chiarissimo il vivo affetto che lega il personaggio
- umorista così inconfondibilmente ha suo modo di esprimersi
- ha la propria poetica, alle fonti intime della sua poesia
- sintesi e riflesso del disperato relativismo del tempo disincantato ed angosciato.

E' evidente ormai quale sia la funzione storica dell'umorismo pirandelliano nel campo dell'estetica: una poesia così , fondata su una poetica di tal genere , rompe con qualunque tradizione ottocentesca ed apre magnificamente la via alle nuove poetiche ed alle nuove espressioni estetiche, liberamente sbrigliate al di là e al di sopra della realtà, dell'irrazionalismo contemporaneo.

La poesia umoristica e quella pura. Una poesia che è commosso documento di un'anima che è nel dramma e nello stesso tempo gli rimane al di sopra ; non fredda , non calcolatrice , non critica, ma accuratamente partecipe, e che proprio nella consapevolezza dell'immenso dolore del quale s'intesse la commedia umana trova la fonte di un discorso raziocinante che, secondo lo stile esemplato dal professor Terremoto, sottolinea e precisa il disegno disorientante del dramma essenziale, con quella stessa maniera incongruente che è la qualità fondamentale della vita stessa.

Ad un'intuizione del genere , o almeno all'esigenza di esprimere adeguatamente l'irriducibile disordine ed irrazionalità, l'inincasellabilità della vita, era già arrivato qualcuno, è vero prima di Pirandello, nella nostra letteratura: uno scrittore che non gli è stato mai avvicinato , neppur per questo, e che fu egli pure sconcertamente moderno, nella sua epoca; ma nessuno era riuscito ad esprimere questa cose con tanta adesione e con una veridicità così scottate nella creazione della sua fantasia e nella manifestazione del fermento della propria spiritualità .

Del resto, è quella nella quale opera di Pirandello l'epoca ormai matura per la scoperta dell'assurdo, che egli ha saputo evidenziare con tanta trasparente chiarezza. Quell'assurdo che l'arte contemporanea e non solo arte seguendo la lezione di Pirandello, sembra aver voluto assumere a sistema, quasi per dispetto, o per vendetta, come fanno i suoi amarissimi ed umanissimi personaggi, nella tragica consapevolezza della sua irriducibilità. Ma se andiamo oltre le apparenze, ed analizziamo quei discorsi, essi si rivelano come frasi pseudofilosofiche, anzi addirittura come ombre di una filosofia, come ritratto umoristico di un vano ragionare, dove qualsiasi filo filosofico che ci sia parso di ritrovare un attimo prima. La finzione umoristica di Pirandello esprime chiaro, che la vita non conclude, non ha un fine, ha solo, individualmente una fine e questo solo è certo. Qualunque riferimento ideologico preciso, ha la riflessione pirandelliana che si presenta ai nostri ai nostri occhi come una deformazione umoristica, di qualsiasi tipo di ottimismo di marca relativistica, e certamente spesso ha tutta l'aria di essere l'ombra di certi motivi dell'ottimismo idealistico, presuntuoso ed assurdo corpo.

### **5.2.2 Dentro il silenzio di Svevo.**

La leggenda narra che un giorno uno scrittore ancora giovane e di grande talento nato ai confini di un impero, dove si parlava un dialetto, e con molta difficoltà, si scriveva la lingua d'un regno vicino, abbandonò la penna, deluso da due consecutivi fallimenti letterari. Il terreno che appariva inaridito si rivelò ancora fertile, l'impresa ritrovò il filo smarrito dei propri mandati, l'opera si riconciliò col tempo e con il senso della propria "quête"<sup>65</sup>, il lungo risparmio si riversò nel grande dispendio della creazione. Sotto o prima della leggenda, la cronaca descrive con i suoi dati scarni, con i suoi grumi di eventi e le sue intermittenze, qualcosa di analogo e insieme di profondamente diverso.

La cronaca intanto, dal 1898 al 1923 appartiene quasi esclusivamente a Ettore Schmitz; ed Ettore Schmitz anche quando le sue scritture non si attengono strettamente a uffici domestici e imprenditoriali, raramente pensa o parla ancora in nome di Italo Svevo. Il suo vecchio alibi da copertina dopo lo scacco o il "fiasco" di *Senilità*, si trasforma in una figura repressa, respinta ai bordi dell'esistenza, tra le pieghe di ossessioni inconfessate e di tentazioni fugaci, rapidamente controllate, scaricate il più delle volte nel serbatoio degli abbozzi, delle pagine sparse. Di questo duetto tra il soggetto e l'ombra circolano due versioni base.

-una legge la clandestinità di Italo Svevo come un corso d'acqua carsico, che si inabissa per riemergere, appena mutato di colore, nel vuoto sforzato di attività prodotto dagli ozi bellici di Ettore Schmitz;

---

<sup>65</sup> Quête = il termine deriva dal francese e significa ricerca.

-l'altra la vede come un gioco continuo di dissimulazioni, tra le penombre di una vita ufficiale che esploderebbe per la pressione dei doveri , se da qualche varco o interstizio non si affacciasse il sosia latente, lo pseudonimo rinnegato, con le sue strategie ironiche .

Sono con tutte le loro molteplici variabili, due versioni sagge, forse anche un po' insipide, malgrado le animazioni prodotte nella seconda da Italo Svevo in veste di *daimon*<sup>66</sup> del cosiddetto silenzio . In entrambi i casi, malgrado le differenze di formula si è prevalentemente puntato a stabilire effetti di continuità, circuiti segreti ma ininterrotti, tra le due stagioni ufficiali della carriera sveviana. Alcuni elementi, alcune ragioni di questa continuità dovranno essere ritrovate e recuperate, anche perché spesso ovvie; ma entro un 'ordine di valutazioni diverso sottratto all'ansia delle risarciture ad ogni costo al dominio di filtri e mediazioni che esorcizzano l'esplosione della crisi, tanto profonda e sconvolgente , evidentemente da risultare ancora di estensione inaccettabile, a giudicare dai troppi paraventi che le si dispongono intorno. Tra gli arabeschi e i simboli geometrici che li adornano, c'è infatti tutta una serie di figure che producono apologia dell'eternità e dell'invulnerabilità d'un umanesimo insidiato, intrecciate con i pregiudizi e i tabù d'una religione ideale , come quella del romanzo ben fatto , protesi ad attutire e minimizzare gli effetti di tante apostasie minacciose disseminate nel calderone dell'Europa postbellica.

Siamo alle soglie di due viaggi divaricati , da e verso la letteratura:

-da una parte la scrittura conserva - dall'altra parte distrugge,

- da una parte fissa- dall'altra cancella.

Sospendiamo qui il parallelo per riprenderlo quando le tappe dei due viaggi saranno più visibili. La scrittura appare dunque a Svevo come un deposito sommerso, una riserva di energie torbide , oscure , da distillare , uno strato fertile ma disorganico dell'esperienza , dove la letteratura dovrebbe compiere i propri scavi, le proprie estrazioni. Tutti i detriti elementari quanto enigmatici, di questa zona oscura , fermentano in funzione dell'opera :il discorso sveviano sulla scrittura punta ancora esplicitamente al mestiere di scrivere e ai suoi frutti più ovvi , più solari. L'universo del soggetto , per quanto già sensibilmente smembrato, appare ancora governato da una sorta di regola o ciclo produttivo che traduce, trasforma anche i suoi più minuti frantumi in una forma pubblica , comunicativa , organizzata. La funzione della scrittura è tutta proiettata ancora all'esterno , si realizza nella sua destinazione sociale , nel suo farsi discorso e messaggio, nella sua possibilità d'essere consumata e ancora prima vissuta,

---

<sup>66</sup> Il *Daimon*, traducibile con *Demon*, è nella mitologia e nella filosofia greca un essere che si pone a metà strada fra ciò che è Divino e ciò che è umano, con la funzione di intermediare tra queste due dimensioni.

generata come letteratura o in vista della letteratura ; e all'apice della letteratura , il romanzo, i suoi statuti che assorbono le molecole del non finito, la sua forma che si espande e ingloba una costellazione di segni e di sintomi destinati a provvisorie risalite alla sua superficie e a lunghi soggiorni nella humus indiscriminata che giace sotto la scienza formale e le sue costruzioni. Scrittura dunque come registro di materie prime e luogo di transito verso l'approdo della letteratura. I due luoghi esibiscono abbastanza bene , in modo speculare ed emblematico, i segnali dell'inversione che ha subito nel frattempo la funzione delle figure- ombra , delle immagini ,dei grafemi frantumati sui quali Svevo voleva emergesse la riflessione, la costruzione, la sintassi logica del romanzo.

Nel finale della *Coscienza di Zeno* c'è in effetti una doppia apocalisse:

-una è quella pronosticata da Zeno,

- l'altra è quella prodotta da Svevo nell'universo del proprio racconto.

La seconda è più esemplare e meno ambigua della prima, perché profondamente radicata in una sua prassi già vecchia di smobilitazione delle istituzioni formali, di ironica diffidenza verso i fini e i messaggi della letteratura come corpo separato ma integrato dell'etica e della persuasione sociale.

Il miracolo del riconoscimento e della riconquista del tempo e dell'ordine profondo dell'esperienza sentimentale, pronosticato nella pazienza dell'attesa, avviene come una reazione a catena controllata per Svevo, gli atomi tornano a ordinarsi nella purezza originaria della materia – soggetto che appariva perduta, e dunque nello specialismo, nella sapienza insostituibile del linguaggio letterario, in quanto linguaggio inalienabile del soggetto.

Il diario di Svevo ha poi una lunga pausa ; del resto è notoriamente un documento sporadico, lacunoso, forse anche infido nella sua attuale costituzione. L'appunto successivo a quello che abbiamo sommato finora è davvero un esercizio delle funzioni ridicole e dannose.

Nell'immagine sveviana , la penna funziona come una sorta di macchina del tempo alla Herbert G. Wells, che scorre vertiginosamente verso le origini primordiali, producendo una serie di metamorfosi e di scomposizioni , che si arrestano solo quando sta per trasformarsi infine in arnese bellico. La scrittura per Svevo è più importante dell'immagine è resta comunque l'ultimo anello di questa catena evolutiva percorsa a ritroso, prima della ricaduta nello stadio in cui il pensiero potrà di nuovo identificarsi nell'immagine coi gesti elementari della sopravvivenza. Tuttavia è proprio di questo triangolo tra la scrittura , impotente e la propria coscienza che si nutrirà la produzione di Svevo, negli anni venturi.

La letteratura come maschera , non è una metafora estratta a forza dall'esile trama di questo sfogo , ma la traduzione di una diagnosi e di un pronostico che affiora dal diario quindici anni dopo, ormai alle soglie della *Coscienza di Zeno*. La morte della letteratura, al suo mito, al suo mercato, al suo spessore di filtro anacronistico è ormai ingorgato tra soggetti e tempo, tra la coscienza e la sua verità. Una chiave della combinazione fu certo la comunità di Trieste , il suo arduo tentativo di affondare radici certe tra la rocce carsica e il mare tra stirpi limitrofe che si parlano a stento ; quella sua confusa infelicità di città-poliedro, incapace di farsi restituire un'immagine intera e riconoscibile dai suoi molti specchi; quella fertile infelicità del suo mondo intellettuale di allora, che era in parte la sua ricchezza, anche se inconsapevole. Perché, se in quel groppo di combinazioni che gli spiriti religiosi chiamerebbero miracolo è possibile individuare un apologo e trarne una predica domenicale.

Anche questa volta, per quanto riguarda il diario, l'impegno non fu mantenuto: ma dà qualche suggestione per credere che questo desiderio a lungo represso di autobiografia, di restauro del passato, questa voglia di ricordare e la determinazione a riprendere che l'accompagna non si siano estinti nel silenzio di quelle pagine del diario, ma si siano conservate e trasferite nel serbatoio ormai contiguo della *Coscienza*.

### **5.2.3 Le ragioni di un omologia, Pirandello e Svevo.**

L'intenzione di progettare questi due nomi che danno luogo a un capitolo controverso di influenze e di scambi reciproci è soprattutto di cercare tra i due rapporti ben più profondi e coinvolgenti. La questione è di metodo , si tratta di trovare il metodo giusto, capace di superare le molte differenze di superficie, vistose, macroscopiche, che a tutta prima sconsigliano l'accostamento tra i due scrittori, o che almeno sembrano ridurlo notevolmente di peso, e invece di portare alla luce legami profondi, funzionali. Nell'accoppiata Svevo – Pirandello occorre ,in primo luogo avere il coraggio di superare talune circostanze di prima pelle che sembrano sconsigliare il tentativo di stabilire tra i due rapporti organici, ovvero appunto di omologia. Essi infatti:

-non si sono conosciuti, e comunque il numero delle reciproche interferenze di fatto e del tutto esiguo, al limite con l'irrilevanza,

-anche da un punto di vista professionale i due erano diversi e lontani quanto non si potrebbe di più, ovvero l'uno, Pirandello, fu un compito professionista delle lettere, di cui ricalcò tutte le tappe possibilità di svolgimento, studioso, filologo, docente, autore di saggi, novelle, romanzi, commedie, l'altro (Svevo) invece , fu proverbialmente un "dilettante", costretto a scribacchiare nei ritagli di tempo

che gli lasciava, dapprima, il suo modestissimo lavoro di qualità di impiegato, poi rappresentate di commercio per conto della ditta di vernici sottomarine condotta dal suocero,

-e infine, a dividerli ulteriormente, si aggiunge una diversità apparentemente insormontabile di collocazione geografica , storica, linguistica.

Che cosa ci può essere di comune tra una Sicilia arretrata, radicata in una civiltà contadina, o estrattiva e manifatturiera, ma ferma ai più bassi livelli, e invece un Trieste mitteleuropea, ampiamente borghese e avviata allo sviluppo del terziario? Unica risposta e più complessa è il coraggio di andare oltre il loro strato e di indagare al di sotto e di mettere in luce le funzioni reali degli organismi rispettivi. Le diversità esteriori cederanno allora il posto a sorprendenti omologie.

Svevo e Pirandello riescono a svelare un mondo completamente inedito, in cui i personaggi sono prigionieri in una zona di confine tra un passato nel quale non riescono più ad abitare e un presente che non comprendono. Essi divengono veri e propri “forestieri della vita”, per usare un’espressione pirandelliana, antieroi in cerca di una nuova identità. Gli strumenti con cui i due autori attuano il parziale superamento del romanzo naturalista sono diversi, ma sinteticamente riconducibili a due principi cardine; l’umorismo per Pirandello e l’ironia per Svevo. Si tratta, in entrambi i casi, di una sorta di propensione a valorizzare il “diverso” e il “contrario”. Pirandello accetta ed enfatizza il “diverso”, trasferendo il comico,avvertimento del contrario su un piano superiore di coscienza estetica, quello del partecipe ,sentimento del contrario. Svevo, ricorrendo di continuo all’ironia, prende le distanze dalla banalità delle esistenze comuni. Le principali differenze tra i due importanti autori sono che per Pirandello si ha una suddivisione dell’io-uomo in più “maschere”, mentre per Svevo l’uomo è un inetto, cioè un essere incapace di vivere in società e che nonostante gli sforzi non può, o non vuole, essere felice. Pirandello ha una visione più pessimista, parla della teoria del relativismo come causa dell’incomunicabilità tra uomo e società. Fa uso dell’umorismo. Svevo, invece tratta prevalentemente il rapporto tra l’uomo e il suo inconscio, facendo per lo più uso di ironia.

Un altro punto di diversità, tra i due, che è di natura linguistica (la distanza apparentemente incolmabile tra la condizione mitteleuropea di Svevo, che vive un’esperienza di frontiera, e invece la calda similitudine pirandelliana) . Abbiamo già visto il motivo profondo che li accomuna e che ne rende omologhe a tutti gli effetti le rispettive esperienze, o quasi si potrebbe dire , la necessità funzionale dello

“scrivere male”<sup>67</sup>, un'accusa fatta grave su entrambi, e che invece ormai dovrebbe esser chiaro, deriva dal disprezzo, cui li induce la particolare interpretazione della *Poetica* aristotelica. Pirandello e Svevo presagiscono una buona omogeneizzazione linguistica di cui si renderanno contenti anni dopo, naturalmente questo diventa un ideale di traduzione in una lingua volontaristica, limpida e funzionale, fatta per dire cose, concetti, significati, e non per fare spettacolo di sé, dei suoi tesori. Questa linea Svevo – Pirandello ha due particolarità:

-la prima è anche linea di crescita sociale culturale, epistemologica; postula una nazione italiana che segue le tappe dello sviluppo tecnologico abbandonato le dubbie virtù della condizione contadina, o le residue sacche di povertà che si mantengono nel vivere urbano, con la relativa sopravvivenza di forme dialettali -gergali,

-la seconda, invece, è piena di rimpianti, di nostalgia, e in fondo in nome di una bellezza di epidermide di una densità di valori espressivi, di sapori e odori affidati alla dialettalità, invoca che si arresti il corso del tempo, o che se possibile lo si inverta, si reintegrino le vecchie condizioni che già furono di un'Italia regionalista, municipalista, frantumata in infiniti nuclei di parlare locali.

Svevo e Pirandello hanno ben capito che era indispensabile acquisire il livello “in lingua”, così come anche nell'ambito della tecnologia era indispensabile passare attraverso la fase dell'industrialismo, con le sue necessità di pianificazione e anche di omologazione. Naturalmente oggi i tempi sono maturi per andare anche oltre; esistono le premesse, le disponibilità anche economiche e tecnologiche per un tale livello unitario.

Da tutte due le parti si è parlato del rapporto tra il *Mythos* e l'*Ethos*, che ogni poeta è tenuto ad affrontare è anche precisato questo punto di solidarietà tra i nostri due poeti. L'*Ethos* diviene, ai loro occhi ben più importante dell'intreccio. E tuttavia, è pur sempre vero, che nessun narratore, autore di poemi lunghi, può fare a meno di intreccio o di trama. Un altro punto di incontro dei nostri due poeti è che infatti per tali elementi *mitici* si avvalgono abbondantemente della precedente *tradizione borghese* di cui per certi versi sono eredi e continuatori. Tradizione borghese, in quanto ispirata ai valori etici, ideologici che dell'universo borghese sono stati caratteristici per alcuni secoli diciamo dalle origini connesse alla Riforma protestante e calvinista in particolare, fino al pieno completamento della prima rivoluzione industriale, con cui la classe borghese dei padroni del vapore ha affermato la sua egemonia. Tali leggi del mondo borghese sono state magnificamente scoperte, studiate, rappresentate dal grande

---

<sup>67</sup> *Tutto Pirandello, Poesie, Saggi, Romanzi, Novelle, Teatro*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1986, p. 101.



ciclo della narrativa realista- naturalista- verista dei decenni centrali del secolo scorso. Pirandello e Svevo nascono a ridosso di simili tradizioni borghesi, attingono a pieni mani dal copioso materiale che quelle offrono. Pirandello infatti è erede di una tradizione di verismo- naturalismo estremamente più copiosa e abbondante di quella su cui può contare l'altro. Il filone del verismo siciliano costituisce uno dei più importanti capitoli, nell'intero ambito europeo, di quel tipo di ricerche, e può così trasmettere all'autore di Agrigento un vastissimo patrimonio di casi. Svevo invece, su questo piano, è enormemente svantaggiato rispetto al suo omologo (Pirandello), intanto perché non può contare su una tradizione indigena, tanto è vero che la sua fetta di naturalismo- verismo, se la deve andare a ricercare leggendo Zola, Maupassant, Turgeniev, oppure qualche classico dei vari regionalismi italiani.

Posta una simile differenza tra i due, bisogna però subito affrettarsi a specificare che essa è soltanto di natura quantitativa, mentre dal punto di vista delle funzioni si ristabilisce immediatamente la solita convergenza e omologia. Entrambi, infatti, assumono tutto quel materiale ma non lo prendono sul serio, come facevano i loro predecessori. Ne propongono un uso stilizzato, accelerato, deviato verso le righe del comico e dell'umorismo. Si sa bene che le riflessioni di poetica dei nostri due operatori culturali, lungi dal battere i sentimenti dal tragico, del nichilismo, della catastrofe, si sono affaticate, appunto sui temi del comico e dell'umorismo, anche qui con la solita differenza di ordine quantitativo, dato che Pirandello, professionista a tempo pieno delle lettere, ci ha dato in proposito saggi e articoli distesi, o in somma una vera e propria teoria, laddove Svevo si è espresso in modi più impliciti e frammentari.

In tutto questo, dramma, commedia, prosa, romanzo, novella ... è omologo a possibili soluzioni pirandelliane, che a quei tempi potevano manifestarsi mentre solo più tardi troveranno un esito nel grande teatro del drammaturgo siciliano. Beninteso, in Svevo la casistica, pur affascinante, ha un decorso alquanto strozzato, non è vivacizzata da quegli splendidi colpi di scena di cui sarà maestro Pirandello. Ma sono, ancora una volta, differenze nell'ordine della quantità, che non inficiano le tante convergenze e congruenze di cui siano sforzati di rilevare la trama, in tutta la sua ampiezza sistematica.

## Conclusione

“Abbiamo tutti dentro un mondo di cose: ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch’io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com’egli l’ha dentro? Crediamo di intenderci; non ci intendiamo mai”! (Luigi Pirandello).

“L’uomo dovrebbe poter vivere due vite: una per sé e l’altra per gli altri”. (Italo Svevo).

Abbiamo tutti, più o meno, una volontà che provoca in noi quei movimenti atti a creare la nostra propria vita. Questa creazione, che ciascuno fa a se stesso della propria vita, ha bisogno anch’essa, in maggiore o minor grado, di tutte le funzioni e attività dello spirito, cioè dell’intelletto e di fantasia, oltre che di volontà; e che più ne ha più ne mette in opera, riesce a creare a se stesso una più alta e vasta forte vita. Questa è la presentazione precisa del lavoro che ho messo in tecnica e queste due citazioni descrivono in modo esatto tutto il contenuto di ciò che hanno voluto dire questi due pilastri della letteratura italiana novecentesca. Sicuramente non mi sarebbero bastate né le righe né i fogli per poter comprendere tutte le idee e tutti i pensieri di Luigi Pirandello per poter comprendere questo grande tesoro che ci ha lasciato riflettere per lunghi anni e lunghi momenti, probabilmente non ci basterà una sola vita.

Durante lo studio e la ricerca mi sono domandata più volte: Quale è la visione del mondo di Pirandello e il nucleo di idee che forma la sua intera opera?. Ad un certo punto ho capito, pensando e ripensando, ho preso in conclusione proprio il fatto che Pirandello non è un filosofo, ma uno scrittore, un artista intellettuale, con una sua complessa e particolare visione del mondo. Qualche volta fu accusato di esserlo troppo, di essere intellettualistico, eppure fu anche molto popolare, questo già è la sua origine, non il *Caos* che ha generato la sua infanzia ma il suo modo di vivere e della realtà vera che ha vissuto in tutta la sua attività letteraria. Un grande fattore che ha migliorato la ricerca e il metodo di studio per poter scrivere questa tesi è stato Enrico Testa con il libro *Eroi e figuranti*. La funzione del personaggio nel tempo diventa un figurante e successivamente un eroe che forma un mosaico della finzione in cui prevale la prospettiva della vita reale sperimentale con l’effetto- specchio dell’io sperimentale. Questa dimensione ha potuto collegare questi personaggi trasformandoli in figure enigmatiche che passano all’umorismo. Già qui Italo Svevo ha suggerito il proprio meccanismo sull’avvertimento del contrario e di tutta la differenza tra il comico e l’umorismo. Si è tenuto conto anche dei suggerimenti di chi ama la

comicità, l'umorismo, la satira e di chi vanta l'umiltà di accettare e conoscere i generi minori della comunicazione.

In questa breve conclusione non intendo assolutamente offrire un'introduzione critica, né proporre nuove teorie di dibattito, sono state delle semplici osservazioni da lettore a lettore sul importanza dell'opera di Luigi Pirandello che ha dimostrato ancora una volta il valore di ciò che ha scritto, anche se fa riflessione sulla propria identità che potrebbe essere uguale a ognuno di noi. Concludo con un suggestivo suggerimento e una piccola raccomandazione per possibili studi futuri. La prima cosa da dire è che bisogna riflettere di più sul fatto dell'identità dei protagonisti e cercare di trovare un posto significativo per poter abbracciare tutti i generi letterari. Cioè il rapporto dei protagonisti da un genere letterario all'altro potrebbe essere uguale, ovvero un rapporto di omologia così come possiamo trovarle tra gli autori anche se non fanno parte dallo stesso tempo e spazio geografico.

## Bibliografia.

- 1 Enrico Testa "Eroi e figuranti" Il personaggio nel romanzo. Einaudi 16 Gennaio 2009.
- 2 Daniele Aristarco "Così è Pirandello (se vi pare) : i personaggi e le storie di Luigi Pirandello :1867- 2017. Einaudi ragazzi ,2017.
- 3 Maraini, Dacia " Se un personaggio bussa alla mia porta" Roma: Rai Eri, 2016.
- 4 Egri, Lajos "L'arte del personaggio". Traduzione di Valeria Brucoli. Roma: Audino 2009.
- 5 Luigi Pirandello "Il fu Mattia Pascal". Milano: Oscar Mondadori, 1988.
- 6 Luigi Pirandello (1867-1936) " Il fu Mattia Pascal" Milano: BUR, 2007.
- 7 Stanislavskij Konstantin Sergeevici- Malcovati Fausto " Il lavoro dell'autore sul personaggio. Roma: Laterza , 1993-Bari.
- 8 Nobili Claudia Sebastiana " Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal". Roma: Carocci ,2004.
- 9 Giovanni Macchia ,Mario Costanzo " Luigi Pirandello: Tutti i romanzi (1867-1936)". Milano, Mondadori 2005.
- 10 Italo Borzi, Maria Argenziano. "Luigi Pirandello - Uno, nessuno e centomila. Quaderni di Serafino Gubbio operatore", Roma: Newton Compton 1933.
- 11 Giulio Ferroni " Luigi Pirandello - Quaderni di Serafino Gubbio, operatore", Firenze: Giunti , 1994.
- 12 Fabrizio Pinna " Luigi Pirandello - La tragedia di un personaggio", Piemme Edizioni S Composizione Rivista 2016- 2021.
- 13 Enzo Lauletta " Come leggere Il fu Mattia Pascal", Mursia, 1976.
- 14 Enzo Lauletta " Luigi Pirandello, Storia di un personaggio fuori chiave" 1° Edizione, Mursia 1980.
- 15 P. Milone , Prefazione in "Uno, nessuno e centomila" Garzanti Editore S.P.A, Milano 1993.
- 16 Francesco Merlo, Prefazione in "Uno ,nessuno e centomila" Corriere della sera –I Grandi romanzi italiani. RCS Editori S.P.A Milano 2003.

- 17 Lucia Tardino, "Bibliografia Pirandelliana" - atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello . Copyright: Regione Siciliana. Agrigento 1996.
- 18 E. Testa, Lo stile semplice. Discorso e romanzo, Torino, Einaudi, 1997.
- 19 Joseph Warren Beach, "Tecnica del romanzo novecentesco", Portico, critica e saggi, Bompiani, Traduzione di Aldo Camerino e Carlo Izzo, 1948, Firenze.
- 20 P. Frassica, "Romanzo europeo tra Ottocento e Novecento", Un'enciclopedia EDO d'orientamento, Editore Jaca Book, Milano 1992.
- 21 I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta , "La trama nel romanzo del '900", Editore Bulzoni, Roma 2002.
- 22 I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, "Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900", Editore Bulzoni, Roma 2002.
- 23 Guido Guglielmi, La prosa italiana del Novecento II, Tra romanzo e racconto, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1998.
- 24 Roberto Alonge , Luigi Pirandello, Maschere nude IV, Tutto per bene, Come prima , meglio di Prima, sei personaggi in cerca d'autore. Editore Arnoldo Mondadori, Milano, 2010.
- 25 Antonino Pagliaro, Prefazione, Luigi Pirandello, Saggi introduttivi di Filippo Puglisi e Antonio Di Pietro, Editore Arnoldo Mondadori, Milano 1967.
- 26 Fausto De Michele e Michael Rossner, Pirandello e l'identità Europea, Ed. Metauro, Pesaro, 2007.
- 27 Roberto Alonge, Madri baldracche, amanti, La figura femminile nel teatro di Pirandello, Ed. Costa & Nolan, Milano 1997.
- 28 Luciano Lucignani, "Sei donne in cerca di Pirandello", in: La Repubblica, 18 novembre 1989.
- 29 Pietro Seddio, " Il mondo femminile nel teatro di Luigi Pirandello", Catanzaro, Monteconvello, 2013.
- 30 M. Collura, " Il gioco delle parti, Vita straordinaria di Luigi Pirandello", Ed. Tea , 2013.
- 31 L. Pirandello, nell'introduzione del libro L. Pirandello, L'amica delle mogli- Non si sa come -Sogno(ma forse no), Milano, Ed. Mondadori ,1993.

- 32 L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1960.
- 33 Emilia Mirmina, *Pirandello novelliere*, Ed. Longo, Ravenna 1973
- 34 Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- 35 Giovanni Nencioni, *L'interiezione del dialogo teatrale di Pirandello*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983.
- 36 Paola Agostini, *Lo spazio della notte, Pirandello, le novelle, il simbolo*, Ed. Franco Cesati, Città di Castello, 1988.
- 37 M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- 38 Carlo Salinari, *Storia Popolare della letteratura italiana*, Roma, Ed. Riuniti, 1969.
- 39 Renato Barilli, *La linea Svevo - Pirandello*, Milano, Ed. Mursia, 1972.
- 40 Tutto Pirandello, *Poesie, Saggi, Romanzi, Novelle, Teatro*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1986.
- 41 Raffaele Messina, *Il Continuo e il Discreto Nella Scrittura di Pirandello. Una lettura narratologica della predisposizione scenica delle Novelle per un anno*. Editore Loffredo, Napoli, 2009.
- 42 Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Longo Editore, Ravenna 1983.
- 43 Enzo Lauletta, *Le Novelle di Pirandello, atti del VI convegno internazionali di studi pirandelliani, raccolti e ordinati da Stefano Milioto*, Editore Sarcuto, Agrigento, 1980.
- 44 Maria Argenziano, *Pirandello, L'umorismo. Tascabili economici Newton*, Roma, 1975.
- 45 Renato Barili, *La linea Svevo - Pirandello, Civiltà letteraria del Novecento*, Editore Mursia, 1977.
- 46 Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse, Verga, Pirandello, Svevo*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1998.