



## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Studi letterari e Filologico-linguistici – Indirizzo: Italianistica, testo letterario: forme e storia.

Dipartimento di Scienze Umanistiche - Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/10

*Tra saggio e novella. Forme e figure nell'officina critico-inventiva di  
Luigi Pirandello*

IL DOTTORE  
**MARIO MINARDA**

IL COORDINATORE  
**PROF. SSA FLORA DI LEGAMI**

IL TUTOR  
**PROF. SSA FLORA DI LEGAMI**

CICLO XXVI  
2017

# Indice

## *Introduzione*

### **Capitolo I: *La novella nel dibattito teorico-storico tra Otto e Novecento***

1.1) *Novella e saggio nella modernità. Aperture e contaminazioni* p. 5

1.2) *Pirandello e dintorni* p. 16

### **Capitolo II: *Il saggio pirandelliano. Stili e nuclei ideativi***

2.1) *Estetiche in movimento* p. 42

2.2) *Conversando con Paulo Post* p. 52

2.3) *Le prose ibride di «Ariel»* p. 72

2.4) *I saggi del 1908* p. 84

### **Capitolo III: *Le novelle -“saggio”. Forme della riflessività***

3.1) *Della soggettività* p. 106

3.2) *Il taccuino del ragioniere* p. 117

3.3) *Finzioni meta-letterarie* p. 138

### **Capitolo IV: *Le novelle -“saggio”. Temi, figure***

4.1) *Filosofi e lettori* p. 152

4.2) *Bio-etiche dell'altrove* p. 174

4.3) *Favole della complessità* p. 185

***Bibliografia*** p. 195



## Capitolo I: *La novella nel dibattito teorico-storico tra Otto e Novecento*

### 1.1) *Novella e saggio nella modernità. Aperture e contaminazioni*

Riflettendo in merito a idee non ingessate di generi e forme letterarie, appare sempre più chiaro come le teorie novecentesche abbiano interpretato sotto i segni fecondi della fluidità o della molteplicità, per dirla con Calvino, qualsiasi coagulo di definizione in materia di norme compositive, statuti retorici e figure di stile. Ciò non significa rigettare secolari e sicuri studi su tradizioni e specificità del *dire* letterario, bensì accogliere nelle singole esegesi dei testi «un piano interpretativo per cui le regole esistono, ma non sono idealmente definitive, univocamente significanti, ontologicamente fondate, esse, anzi, costituiscono dei *sistemi* operativi mobili e plurivoci, diremmo delle forze vettoriali, che si modificano, si trasformano, si esauriscono, si ravvivano...»<sup>1</sup>.

In questa moderna prospettiva, il genere letterario – quindi – «non è un nome puro e semplice»<sup>2</sup>, ma muta la propria identità nel tempo e nello spazio, entrando capillarmente in «una complessa rete di relazioni con le altre opere»<sup>3</sup> e, di riflesso, con altri ambiti del sapere. Ciò fa di esso «un sistema in continua trasformazione»<sup>4</sup>. Riconoscere e rielaborare la tradizione letteraria, secondo dinamiche critiche che ne ripensano in ottica plurale gli statuti, o, per l'appunto, i generi, è un punto di vista senz'altro da privilegiare se applicato ad una forma narrativa tanto antica, quanto attuale nei suoi continui riusi e variegati esiti qual è la novella.

Inclusa nel più ampio ventaglio delle forme brevi del narrare, essa presenta come caratteristica essenziale e costitutiva un singolare paradosso: la refrattarietà a univoci criteri definitivi e normativi<sup>5</sup>. Ciò la pone, soprattutto nel Novecento, in un affascinante cantiere aperto e in continuo

---

<sup>1</sup> L. Anceschi, *Delle istituzioni letterarie*, in «Il Verri», ottobre 1970, n. 35, pp.22-24, ora in *Teoria della letteratura*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Il Mulino, Bologna, 1980, pp.82-83.

<sup>2</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, il mulino, Bologna, 1980, p. 305.

<sup>3</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p.151.

<sup>4</sup> «Da dove vengono i generi? Ebbene, semplicemente da altri generi. Un genere nuovo è sempre la trasformazione di uno o più generi antichi: per invenzione, per spostamento, per combinazione» (T.Todorov, *L'origine dei generi* in Id., *I generi del discorso*, a cura di M. Botto, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp.46-47).

<sup>5</sup> Ha scritto in merito Sergio Zatti: «Non sono così frequenti i casi, come quello della novella, in cui lo studioso delle forme letterarie si trova a maneggiare un oggetto di palpabile evidenza e consolidata tradizione, e tuttavia sfuggente e refrattario a una definizione in chiave di 'genere'. Una prima giustificazione è che, con la novella, ci troviamo di fronte a una sorta di Ur-narrazione, una forma primaria, archetipa, antropologicamente-prima ancora che letterariamente-fondata, un nucleo elementare che coincide col principio stesso di affabulazione ed è genericamente legato all'oralità,

fermento teorico<sup>6</sup>. Un genere, per usare le parole di Cesare Segre, polimorfo e libero, il quale, «proprio perché non obbligato a fornire modelli di mondo, è in grado di cogliere, del mondo, infiniti aspetti, e giochi e combinazioni»<sup>7</sup>.

Comprendere la dimensione aperta e *lo status* combinatorio di tale genere «spugna»<sup>8</sup> significa fare i conti con una elasticità contenutistico-formale propria della narrazione in senso lato, almeno ai suoi albori<sup>9</sup>; ma significa anche misurarsi con un approccio metodologico permeabile, che contempla e si presta bene ad indagini talvolta pluridisciplinari.

Se, in ogni caso, agli inizi della riflessione critica, l'essenza della novella era definita in maniera volutamente negativa<sup>10</sup>, o in contrapposizione ad altri generi narrativi (il romanzo<sup>11</sup>, in primo luogo), la critica odierna tende piuttosto a porre maggiore rilievo sull'intrinseca problematicità di questa particolare forma prosastica. Ciò in consonanza con una modernità dalle frontiere culturali frammentate e sfumate e dalle *identità liquide*, per usare la celebre espressione di Bauman. Problematicità, quella appunto assunta dalla novella, di natura rappresentativa e *de-formante*: cioè, seguendo alla lettera quest'ultimo etimo, un costante lavoro tematico e stilistico che 'allontana dalle forme' consuete, scompaginando le gerarchie tra generi e promuovendo quindi frequenti intersezioni tra codici. E, per questa via, punto di partenza importante restano le memorabili considerazioni finali di un noto saggio di Guido Guglielmi su *Le forme del racconto*:

---

ovvero alla forma di comunicazione più precaria e inafferrabile» (S.Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, p.11).

<sup>6</sup> Il dibattito teorico recente e la apposita bibliografia critica aggiornata può essere visionata nel volume collettaneo *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico critico sulla short story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, a cura di V. Intonti, Edizioni dal sud, Modugno, 2003, e nel repertorio bibliografico ragionato a cura di I.Bagni, C.Savettieri, A.Stara, A.Viti, contenuto nel numero monografico della rivista «Moderna», XII, 2, 2010, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, cit., pp.251-296. Si segnala inoltre il recente volume collettaneo dal titolo *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L.Innocenti, Pacini editore, Pisa, 2013.

<sup>7</sup> C.Segre, *La novella e i generi letterari*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino, 1993, p.119.

<sup>8</sup> Si prende in prestito la metafora dalla postfazione ad un recente volume antologico curato da Elisabetta Menetti, *Novelle stralunate dopo Boccaccio*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2012, p.231 e ss.

<sup>9</sup> «Ma se la narrativa è aperta dal punto di vista dei contenuti, lo è anche da quello delle forme dell'espressione. Si pensi per esempio all'origine della novella e del romanzo moderno: sia l'una che l'altro hanno alle spalle, come precedenti più prossimi in senso storico e cronologico, narrazioni antico-francesi in octosyllabes a rima baciata, i *lais*, (di argomento tendenzialmente cortese) e i *fabliaux* (di argomento tendenzialmente comico) per la novella (che, nata in Italia, porterà poi agli estremi la commistione dei due registri in parte già avviata nel Medioevo francese» (F.Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci editore, Roma, 2013, p.144).

<sup>10</sup> V. Slovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, ora in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 2003, pp. 207-208.

<sup>11</sup> «Il romanzo e la novella sono forme non solo di genere diverso, ma intrinsecamente opposte, e per questo non si sviluppano mai contemporaneamente e con pari intensità all'interno di una stessa letteratura. Il romanzo è una forma sincretica [...] la novella è una forma fondamentale, elementare. Il romanzo deriva dalla storia, dai viaggi; la novella dalla fiaba, dall'aneddoto [...] Nel romanzo, dopo il punto culminante, deve esserci una discesa, laddove per la novella è più naturale salire alla cima, fermarcisi. Il romanzo è una larga passeggiata per vari luoghi che sottintende una tranquilla via di ritorno; la novella è un'ascensione sulla montagna il cui scopo è uno sguardo da un punto elevato» (B. Ejcheimbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, cit., pp.239-241).

Il tutto ben delineato non è più una possibilità né della conoscenza, né della narrazione o dell'arte in generale. La conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto. E non per nulla il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica. Il Novecento privilegia la ricerca formale. Ed è in questo movimento che sembra inscrivere la fortuna di tutti quei generi che come la novella, il racconto o la *short story* si vogliono parziali, si assegnano limiti e rinunciano ad ambizioni rappresentative perché si pongono piuttosto problemi di rappresentazione.<sup>12</sup>

La parzialità e la marginalità della forma breve del narrare, assunte a monadi emblematiche di modernità e complessità, possono altresì essere segnali di vitali contaminazioni tra i generi letterari, attraverso le quali è possibile guardare ai testi degli autori più significativi nello snodo cronologico tra Otto e Novecento. Una vitalità in costante metamorfosi anche dal punto di vista semantico, la quale tende a trascurare «la genesi sociale degli uomini, delle loro relazioni, delle situazioni in cui agiscono»<sup>13</sup> concentrandosi piuttosto sul particolare e sullo scorcio. Dal punto di vista formale la ricerca pare piuttosto incline al raffronto con altre testualità, anche se non tutte di tipo narrativo<sup>14</sup>.

Con il progressivo sfaldarsi dei rapporti mimetici tra individuo e realtà esterna, e con la conseguente frantumazione di rigide determinazioni logico-causali, ecco che in molta produzione novellistica a cavallo tra i due secoli salta la consueta *dispositio* di una narrazione pura, concentrata sui contenuti, sulle azioni e soprattutto sull'epilogo finale. Ciò a vantaggio di strutture più flessibili privilegiando piuttosto tensioni emotive o intellettive, dilemmi dell'io, resoconti ragionati di stati d'animo o rilevanti descrizioni metaforiche. Elementi più contigui forse ai timbri formali della lirica<sup>15</sup> e del dramma<sup>16</sup>, come ha evidenziato Lukàcs.

Si tratta di forme e temi senz'altro più idonei ad esprimere le dissonanze e le crepe cognitive del magmatico mondo del Novecento<sup>17</sup>. Parlare di influssi lirici nell'arte del narrare in forma breve

---

<sup>12</sup> G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino, 1998, p.21.

<sup>13</sup> G.Lukàcs, *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič»* in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino, 1968, pp.187-8.

<sup>14</sup> «Inevitabilmente soffermarsi sulle forme narrative brevi implica un raffronto, o un'opposizione, di queste ultime con il romanzo, con il saggio, con il trattato, con la lirica, con il dramma, ecc. (ma anche con il cinema, con la fotografia, con la posta elettronica, con i blog, con le *fanfiction*, ecc.). E in primo luogo comporta e ha comportato di fatto, una discussione dei rapporti tra novella e racconto» (Cfr. F. Pelizzi, *Introduzione: Forme del racconto*, in *Forme e statuto del racconto breve*, in «Bollettino'900», 2005,1-2).

<sup>15</sup> Secondo il parere di Alberto Moravia «l'incanto letterario del novellare» risiede «in un'arte più pura, essenziale, lirica, concentrata e assoluta di quella del romanzo» (A. Moravia, *Racconto e romanzo*, ora in AA.VV., *La poetica della forma breve*, cit., p. 193).

<sup>16</sup> Scrive Lukàcs in un celebre passo: «La novella moderna è la forma più rigorosa e più conclusa della poesia in prosa, la sorella del dramma, che, come quello, può esprimere i problemi più profondi. Poiché il dramma poetico è stato estromesso dalle scene moderne, la novella sarebbe chiamata addirittura a raccoglierne l'eredità» (G.Lukàcs, *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002, p.116).

<sup>17</sup> «Lo sfocarsi di strutture narrative sequenziali e il prevalere dell'intensità lirica, funzionale alla resa dei flussi di coscienza, sogni o visioni, è tra gli aspetti più significativi del narrare breve nel primo Novecento. Lo spazio letterario del tempo appare segnato dall'essenzialità del frammento, dal superamento di un criterio di verosimiglianza, da un'esplorazione inedita dell'inconscio, da una prosa capace di rendere con levità, tensioni concrete e concettuali» (cfr. F. Di Legami, *La funzione lirica nel narrare breve alle soglie del Novecento*, in «Rivista di Studi italiani», Anno XXX, I, giugno 2013, pp. 491-506).

significa seguire da vicino un metodo compositivo ascritto a una lunga e riconosciuta tradizione letteraria italiana (e non solo) che caletta sullo stesso piano pensiero e immagine<sup>18</sup>.

Contaminazione con altre forme o generi, quali per esempio il saggio critico, significa invece intrecciare all'interno della variegata orbita della *narratio brevis* modalità di scrittura stranianti, inserendo commenti dell'autore sulle vicende, oppure aneddoti grottesco-ironici in trame borghesi ambientate in contesti urbani insoliti, sequenze metanarrative, apologhi filosofici con protagonisti animali parlanti, suggestioni fantastiche o scientifiche, elaborando in alcuni casi nodi di esemplarità morale a partire dalla stessa costruzione ideologica dei personaggi. Si tratta, tuttavia, di una moralità dinamica, che certo «non conclude», per dirla con Pirandello, e che, anziché fornire saldi assiomi conoscitivi del mondo, ribalta le acquisizioni veritiere sul reale, ribadendo, più che altro, la prospettiva del rovesciamento, della precarietà dell'esistere o, addirittura, della messa in discussione di idee, fatti e situazioni comuni<sup>19</sup>.

Già a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, con il pullulare di specifiche riviste culturali e letterarie, scopo della novella diventa infatti non più, o non solo, quello dell'intrattenimento legato al piacere immediato di una lettura agevole e veloce, ma anche un generale senso di conoscenza e di giudizio critico sui più impellenti fatti culturali o fenomeni dell'attualità sociale. E, d'altra parte, «non si esagera se si attribuisce al racconto breve in senso metaforico quella funzione di mezzo di comunicazione che svolge nella realtà la stampa periodica»<sup>20</sup>. Inoltre la novella, alle soglie della modernità, è solita prospettare una significativa *brevitas* polisemantica e polimorfa che ibrida strutture dialogiche o narrative con passi analitici, metaletterari e riflessivi tendenti ad imitare (seppure in misura particolare e ridotta) anche lo stile del saggio.

Quest'ultimo, negli stessi anni (a cavallo tra XIX e XX secolo), tende ad essere già assorbito a sua volta dal romanzo, genere prosastico di estensione e diffusione maggiore. Tuttavia la novella riesce

---

<sup>18</sup> «In questa predilezione per le forme brevi non faccio che seguire la vera vocazione della letteratura italiana, povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti, i quali anche quando scrivono in prosa danno il meglio di sé in testi in cui il massimo di invenzione e di pensiero è contenuto in poche pagine, come quel libro senza uguali in altre letterature che è le *Operette morali* di Leopardi» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2010, p.56).

<sup>19</sup> Da questo punto di vista, la narrazione breve del primo Novecento assume alcuni tratti e connotati strutturali che la assimilano a quell'altrettanto originale genere breve 'senza nome' quali sono, per l'appunto, le *Operette morali* di Giacomo Leopardi. Provando ad elencare tali elementi e rintracciandoli nella novellistica moderna ha scritto di recente Gilda Policastro che: «l'inconcludenza è, su questa via, il primo tratto formale che connota la narrazione breve moderna, tratto sin troppo agevolmente riscontrabile, ad esempio, nella novellistica pirandelliana: essa oppone, com'è noto, alla ricostruzione del fatto compiuto, di ambito naturalista, la presentazione del singolo episodio, di un frammento di vita che non spiega e non racconta altro che la parzialità e l'insensatezza». Inoltre «l'adozione coerente di un'ottica straniata reca poi come immediato effetto il rovesciamento del punto di vista comune ed usuale sulle cose, insieme alla sconfessione di verità date come acquisite e fondate invece solo su pregiudizi (ed in questo può apparire in controluce di nuovo il modello leopardiano: tratto comune ai personaggi "operettistici" e "novellistici" è difatti la difficoltà di sottrarsi alle maglie costrittive della natura, provando a non soccombere alla sua ineluttabile crudeltà)». (G.Policastro, *La «brevità succosa: la novella e il canone contemporaneo (per un'ipotesi di revisione)*, in AA., VV., *Per Romano Luparini*, a cura di P.Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010, pp.243-244).

<sup>20</sup> P. De Meijer, *La forma breve del narrare*, *La prosa moderna. Forme del testo in Letteratura italiana*, a cura di A.Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1995, p.784.

a ritagliarsi ugualmente una singolare fortuna e una propria circolazione che non ne mette in discussione la specifica identità, costituita da elementi riconoscibili. Ci si chiede dunque quali tratti, fra quelli costitutivi annoverati dalla tradizione, siano stati trasformati nel corso del tempo. E cosa rimane nel delicato passaggio storico tra Otto e Novecento.

Caratteristiche basilari della novella classica come la cornice, la brevità, le tematiche erotico-mondane, la matrice orale<sup>21</sup>, l'esemplarità morale, gli aneddoti storici, l'arguzia, l'eccessiva tragicità o comicità degli epiloghi e, talvolta, l'ironia aperta dei finali sono andati incontro a inevitabili processi di metamorfosi, adeguandosi di volta in volta alla «realtà empirica» del tempo, secondo il celebre paradigma analitico tracciato da Auerbach<sup>22</sup>. Ecco quindi che, per esempio, la cornice, intesa nel suo duplice aspetto di espediente retorico e gioco galante proprio di una certa civiltà, cede il passo a varie forme di introduzione (palesate sottoforma ora di epistola, ora di monologo-confessione al lettore o, ancora, di resoconti ragionati svolti da un personaggio interno che narra la propria storia partendo dall'antefatto) «nella quale l'autore rende pubbliche le sue intenzioni»<sup>23</sup>. Inoltre, riguardo la brevità dei testi, ci si accorge che essa non è più semplice criterio esterno su cui misurare la dimensione prosastica, in riferimento oppositivo al romanzo, ma presenta, orientata sugli orizzonti percettivi del lettore, una specifica «vantaggiosità intrinseca»<sup>24</sup>, pensata per una maggiore efficacia comunicativa. Infine, per quel che concerne i contenuti, che si tratti di turbamenti d'amore, di tradimenti, di storie macabre legate a misteriose sparizioni, di uccisioni o suicidi, di concitati dialoghi sulle questioni sociali, essi vanno sempre più assumendo una sorta di dimensione ideologica, che rispecchia, in maniera figurata, la visione del mondo dell'autore. Si nota quindi nei testi novellistici moderni una parziale ripresa e riscrittura di stilemi tradizionali per esprimere discordanze, assurdità e fratture epistemiche proprie del contemporaneo.

I critici e gli scrittori del Novecento hanno variamente interpretato tutto ciò come la rinascita e la nuova vitalità del genere novellistico, svolgendo le loro analisi proprio su insistite comparazioni fra elementi della tradizione e patenti casi di innovazione modernista. Se resta valida del resto la poliedricità del genere in sé, capace di plasmare e assorbire forme diverse, a patto che non siano il

---

<sup>21</sup> Su ciò si veda il volume di Giuseppina Baldissoni, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*. Olschki, Firenze, 1992 e quello più recente di Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli, 2006.

<sup>22</sup> «Il carattere della novella ne condiziona anche la forma che deve essere realistica, in quanto utilizza come base la realtà empirica; e d'altra parte non lo è, poiché può contenere la realtà solo come immagine già formata, non come materia rozza. Inoltre deve presupporre un'etica che non abbia basi metafisiche, ma che sia fondata sulle leggi della convivenza sociale» (E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1984, p. 18).

<sup>23</sup> Ivi, p. 21

<sup>24</sup> V. Spinazzola, *I vantaggi della brevità*, in AA. VV., *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio della MOD, Società italiana per lo studio della modernità letteraria, a cura di N. Merola, G. Rosa, Vecchiarelli, Manziana, Roma 2004, pp. I- II.

romanzo<sup>25</sup>, oggi la distinzione novella/racconto tende ad assottigliarsi sempre più, con tratteggi che includono un genere nell'altro, seppur con evidente spostamento semantico. L'accentuazione di alcuni stereotipi tematici o la fissità di certe situazioni e gesti consacrano il racconto come genere principe della nuova borghesia, ma altri tratteggi lo assimilano a caratterizzazioni rientranti nel tradizionale mondo della novellistica<sup>26</sup>.

Inoltre – chiarisce bene Gianni Celati – con l'avvento della prosa breve moderna si passa in realtà da ciò che di per sé era fascinoso e generava stupore o meraviglia (per il fatto di essere rievocato e ridetto) a ciò che adesso è «significativo», che va spiegato per rendere edotti i lettori nel caotico mondo della società globale:

Il narrare a circuito chiuso è quello dei racconti moderni, dove da una parte c'è il narratore e la sua psiche e dall'altra c'è il lettore [...] Voglio dire che nel racconto moderno abbiamo spesso a che fare con qualcosa che chiamo il significativo [...] Il significativo non è il memorabile, perché non è qualcosa avvolto in un alone di meraviglia, che si torna a raccontare per quello. No, io credo che nel significativo ci sia l'idea di qualcosa che si stacca dal ciclo delle ripetizioni, per gettare una luce nuova sulla realtà. Se lo intendiamo così, il significativo è qualcosa che si stacca dal rumore di fondo delle voci del mondo, perché è scritto o spiegato in un testo, non affidato alla circolazione di bocca in bocca<sup>27</sup>

I testi moderni, secondo questa visione, presentano una modalità di fruizione che non è più fondata sulla trasmissione orale, ma pongono ugualmente una plasticità e una pluralità stilistica accentuante i tratti della riflessività e della soggettività, del frammento e dell'apertura. Essi restano inoltre legati alla realtà esterna, seppure in un modo del tutto nuovo. Nel senso che la interpretano, la giudicano e la espongono secondo parametri non più oggettivi, ma irretiti nelle maglie delle varie insondabilità poste dal mondo della conoscenza sempre più empirica e *in fieri*. Per tali caratteri la novellistica moderna mostra sensibili punti di tangenza con un altro genere non inventivo, ma altrettanto sfuggente e parimenti aperto ad assorbire tessiture formali plurime: il saggio critico.

---

<sup>25</sup> Memorabili e convincenti le parole in proposito usate da Giorgio Manganelli: «I patti sono patti: non sono tenuto a definire il romanzo; e quel che dirò non varrà come definizione, glossa, chiosa, splanamento del concetto di romanzo. Ma credo di poter dire che il racconto non è il romanzo. È l'unica 'cosa' – uso questo termine rozzamente elusivo per non cadere nelle panie di una precisazione concettuale – che non è il racconto. Forse tutto il resto, inclusi babirusa e congiuntivi imperfetti, è racconto; ma il romanzo, no [...] Si potrebbe dire che il romanzo tende al monomorfismo, mentre il racconto è intrinsecamente polimorfo; e per la sua labilità non giunge mai a fare istituzione del delirio, a far dignitosa la perversione, ovvio il mostruoso, e trar dall'eresia un Credo» (G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto* in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 1994, pp. 31-35).

<sup>26</sup> Scrive Berardinelli: «...questi racconti [...] restano anzi piuttosto spesso (e direi sintomaticamente) più affini alla novella classica, all'aneddoto, alla satira, alla commedia tradizionale, al bozzetto, al "carattere. Nella sua immobilità disperata, grottesca e comica, la borghesia italiana novecentesca in definitiva non è moderna. È eterna, irreali, surreale, macchiettistica [...]. È questa semiirreale e semifantastica eternità dei tipi rappresentati e delle situazioni da satira e da commedia, che porta il racconto italiano da un lato in prossimità della novella antica e dall'altro in prossimità della prosa d'arte, dello schizzo, dell'aneddoto, fino alla fuga nel fantastico» (A. Berardinelli, *Forma e identità del racconto italiano*, in «Nuovi Argomenti», 17, gennaio-marzo 2002, pp. 257-258).

<sup>27</sup> Intervista di S. Tamiozzo Goldmann a Gianni Celati, in AA. VV., «*Leggiadre donne...*» *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia, 2000, pp. 331-334.

Una volta accertata la sua appartenenza alla categoria opera d'arte o genere di natura letteraria, è significativo come Lukàcs, tra i primi, ne delinei gli ambiti strutturali accostandolo, seppure in negativo, a quel medesimo genere lirico attraverso il quale aveva ugualmente provato a definire a suo tempo la novella. Proseguendo nelle sue pagine analitiche il critico parla poi del saggio come una forma «in grado di contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica»<sup>28</sup>. Frammentarietà che è senza dubbio da riferire e allegare alla parzialità del punto di vista del saggista; ma anche all'ineludibile statuto di problematicità<sup>29</sup> che caratterizza contenuti, percorsi interni e progressive acquisizioni del testo critico. Entrambe le caratteristiche riguardavano, come si è appena visto, con funzione diversa, anche la novellistica di inizio Novecento.

Tornando invece al genere saggio, si può affermare che a questa dimensione di costante ricerca che lo connota, accompagnata da un certo piacere per l'originale individuazione di singoli metri di giudizio<sup>30</sup>, è embricata una sorta di presunta obiettività, palesata come specchio di speculazione e scoperta empirica, eppure riflettente in realtà molteplici suggestioni esterne: ovvero «lo spirito dominante»<sup>31</sup> – per dirla con Adorno – dell'intera compagine socio-culturale. Influenza dal mondo esteriore filtrata però da una endemica «propensione all'anti-dogmatismo»<sup>32</sup> unito ad un atteggiamento di costante perplessità sulle logiche del reale che avanza per gradi.

In realtà l'orizzonte prospettico del saggista moderno – spiega meglio Berardinelli – resta legato ad un mobile «punto di vista rigorosamente soggettivo»<sup>33</sup> capace di plasmare idee, intuizioni e ipotesi conoscitive in figurazioni stilistiche varie che seguono gli andamenti irregolari del pensiero. Tali figurazioni, di riflesso, non sono altro che mera «espressione dell'autocoscienza laica, della soggettività individuale, problematica e scissa [...] tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche»<sup>34</sup>. Una estrema duttilità delle formulazioni di pensiero che, tradotta opportunamente in forma, riveste di volta in volta il saggista di nuove identità o profili letterari: «il saggista diventa giornalista, divulgatore, pamphlettista, aforista: cioè critico del costume sociale e culturale, demolitore di idoli [...] ed erede moderno della satira antica»<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper* in Id., *L'anima e le forme*, cit., p.35.

<sup>29</sup> Ivi, p. 34.

<sup>30</sup> Ivi, p. 35.

<sup>31</sup> T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 5-22.

<sup>32</sup> M. Sacco Messineo, *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento*, in «*Sicilorum Gymnasium*», *Rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania*, N.S., a.LV nn.1-2, Gennaio-dicembre 2002, p.474.

<sup>33</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002, p.20.

<sup>34</sup> Ivi, p.22.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Pertanto, nella rimodulazione dei generi e nel conseguente progressivo esautoramento degli stessi come categorie testuali stabili – fenomeno che interessa soprattutto il primo Novecento –, il saggio risulta disseminato e accolto in un ampio polimorfismo strutturale oscillante tra scritture dell'io (lettera, autobiografia, diario) e varie tipologie testuali d'inchiesta o dialettiche (dialogo, reportage, racconto filosofico, breve trattato), che colgono tutte il segno, non troppo latente, di una crisi epistemica ed estetica in atto. Proprio come negli stessi anni la novella, ma da una prospettiva divulgativa e contenente in sé la cifra stilistica dell'argomentazione, anche il saggio diviene emblema di lacerazioni e contrasti, scrigno pubblico-privato di polemiche esemplari rappresentate ora con immagini, ora con aforismi e impennate dialettiche. Assieme alla prosa breve d'invenzione esso concorre a sfidare, al di là dei generi considerati canonici e tradizionali, la forma narrativa moderna per eccellenza, soggetta, proprio in quegli stessi tempi, a vistose metamorfosi, sfilacciamenti retorici o vari ibridismi: ovvero, il romanzo. Scrive a questo proposito ancora Berardinelli:

Come in tutte le epoche di crisi e di rimescolamento dei generi letterari maggiori, cioè più tradizionali e più consolidati nel loro rapporto col pubblico (tragedia, commedia, romanzo, novella, poesia lirica, didascalica, satirica ecc.), nel Novecento la forma saggistica serpeggia e si diffonde più incontrollatamente che mai. Secolo eminentemente critico e saggistico, riflessivo e autocosciente più che creativo, il Novecento vede perciò un'estensione e penetrazione del saggio anche all'interno del romanzo.<sup>36</sup>

Le tessiture e i legamenti fra trama e ordito, all'interno della complessa *facies* narrativa prospettata dal romanzo, vengono progressivamente meno, sgretolandosi e disponendosi piuttosto su flussi introspettivi e su andamenti sempre più erratici, accentuanti i tratti della discontinuità. Paradigmi totalizzanti e logiche mimetiche sono rimodulate in selettive partizioni memoriali, dilemmatiche o, per l'appunto, saggistiche, che destrutturano vecchi ordini di compattezza mimetica.

Restando nell'ambito dei raffronti con la sfera narrativa d'età moderna, ci si chiede tuttavia se, oltre il romanzo, il saggio innerva con le sue flessibili strutture analitiche e figurative anche le forme di narrativa breve. Partendo dunque dalle affinità che, almeno a livello teorico, si pongono tra saggistica e novellistica, bisogna capire nel concreto quali nodi ed elementi di congiunzione esistono formalmente tra scrittura critica e inventiva nell'ottica di un proficuo e reciproco scambio aperto tra i due generi letterari.

Si è detto infatti, come punto di partenza comune, che sia nella novella sia nel saggio moderni, per ragioni differenti, è predominante l'elemento della soggettività. L'io che balza in primo piano ha

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 26.

infatti in ambedue le testualità un ruolo da protagonista, sebbene funzioni differenti. La singola voce del critico, ovvero il soggetto autorevole che si esprime in prima persona nella tipologia di scrittura saggistica, è di fatto una individualità complessa che assolve su di sé molteplici ruoli e funzioni antitetiche, ma spesso in copresenza: spiega e argomenta tramite esemplari immagini o figure; raccoglie e dissemina significati. Il personaggio narratore nei testi narrativi racconta e interpreta la propria o l'altrui esperienza alla luce di un suo particolare sistema ideativo; costruisce e smonta analiticamente i fatti di cui è protagonista. Ci si interroga quindi su quali caratteristiche essenziali debba rivelare questa prima persona posta in evidenza in entrambe le tipologie testuali, e come ciò si traduca sul piano espressivo. La scrittura saggistica per risultare incisiva, ed assolvere al suo compito essenzialmente persuasivo, tende spesso a palesare al suo interno molte caratteristiche finzionali che la assimilano a quella presente nelle prose brevi d'invenzione. Viceversa, nella scrittura creativa novecentesca si tende ad imitare stilemi e modalità (per lo più analitiche, argomentative e colloquiali) proprie del saggio. Entrambi i generi sono poi accomunati dall'elemento della riflessività. Se infatti l'io che compare nei saggi «assume in forma narrativa l'espressione della riflessione»<sup>37</sup>, non meno riflessivo e problematico apparirà l'io narrante dei testi novellistici o dei racconti. Soprattutto nella misura in cui i personaggi di questi testi sono figure prosaiche di anteroi medio borghesi, che tentano di spiegare la loro condizione e la precarietà esistenziale del mondo in cui vivono, elevandola a condizione universale.

Esistono oltre a ciò molti altri elementi comuni a saggistica e narrazione breve moderna «come l'uso della parodia, l'intertestualità, la citazione, la riscrittura»<sup>38</sup>. Tali procedimenti avvalorano ancor di più l'idea di una loro effettiva contaminazione. D'altra parte, se ci si sposta sulla testualità di invenzione nell'ambito della modernità, si può parimenti notare come la figura del narratore, più che coordinare, gestire o sintetizzare in modo logico le linee del racconto, le scompone<sup>39</sup> in modo critico e le combina a suo piacimento. Ciò è svolto secondo movenze discontinue, riflettendovi e concentrandovi piuttosto scorci in apparenza insignificanti ai quali si vuole fornire una certa rilevanza simbolica e problematica, da discutere in seguito con costante negoziazione di senso tra autore e lettore.

Ne viene così fuori un'analisi minuziosa, talvolta sovrabbondante, che però esula da griglie interpretative concluse e fondate unicamente sull'oggetto da vagliare, postulando al contrario

---

<sup>37</sup> E. Biagini, *Saggio, «pensiero composito» e metaletteratura*, in AA.VV., *La saggistica degli scrittori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni editore, Roma, 2012, p. 37.

<sup>38</sup> Ivi, p. 42.

<sup>39</sup> «...nel narratore contemporaneo la materia e il tempo della narrazione tendono a dissociarsi e a frammentarsi in una miriade di elementi la cui misura sembra diventare afferrabile solo attraverso una minuziosa, rallentata analisi riflessiva [...] Il narratore diventa saggista nello sforzo di ricostruire e di reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata (la serie narrativa perde linearità e progressione, si organizza per cerchi concentrici e procede senza avere una direzione precisa)» (A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p.26).

mappe aperte e in movimento, orientate sulla figura del «personaggio lettore»<sup>40</sup>. I significati sono quindi disposti in forme meta-narrative per quel che concerne il saggio e in piani discorsivo-riflessivi riguardo la narrativa delle novelle. Bifocalità reversibile che solo il singolo fruitore dei testi è chiamato di volta in volta a estrapolare ed elaborare, contribuendo alla costruzione, o, come più spesso accade, alla de-costruzione semantica dei testi.

Altri due aspetti sono comuni a novella e saggio nel mondo della modernità: mezzo di diffusione e autorevolezza letteraria. Riguardo il primo è evidente come giornali di settore, o pagine culturali di specifiche riviste sorte attorno cenacoli di scrittori, sono la sede principale per le quali vengono percepiti, e sono di fatto pubblicati, i testi appartenenti ai due generi in questione. Sia la novella che il saggio infatti, sottoforma di apologhi filosofici, elzeviri, dialoghi, lettere, appaiono numerosi nelle testate del tempo, unendo lo scopo di intrattenimento per un pubblico medio-borghese (la novella) a quello divulgativo o informativo (il saggio). Entrambi risultano infine ancorati ai fermenti dell'attualità socio-culturale e politica in continuo mutamento. Riguardo il secondo aspetto, sia il saggio che la "novella critica", per dirla con Pirandello, vantano un indissolubile legame con un ben preciso palinsesto della tradizione letteraria italiana, il quale è stato chiamato da Liana Cellerino «*Prosa d'invenzione morale*»<sup>41</sup>: in esso determinati modelli di riferimento vengono ri-utilizzati, per paradosso e ricombinazione, come destituzione di altri modelli e come segno tangibile di una critica dissonante rispetto al comune sentire. Fatto che si sviluppa meglio in momenti di crisi<sup>42</sup>.

Se dunque, grazie allo scorporo novecentesco dei generi e alla loro costitutiva tendenza ad aperture e contaminazioni, permangono a livello teorico significativi punti di contatto tra la forma breve del narrare e la fisionomia saggistica, sono pure da valutare i metodi e le modalità di tali

---

<sup>40</sup> Ritornando sulle questioni di formalizzazione narrativa che agglutinano dall'interno la scrittura saggistica ha scritto Graziella Pulce che: «La specificità della scrittura saggistica viene a essere qualcosa che non si limita ad analizzare ma aumenta le proporzioni dell'oggetto. C'è inoltre una forte istanza di elocuzione (a volte dichiaratamente narrativa) e nel lettore si crea l'impressione che qualcosa stia per accadere e che lo stesso autore non abbia a priori stabilito come debba andare a finire; una sorta di *impromptu*. La scrittura si pone come una narrazione condotta sotto il segno dell'occasionalità nella quale il critico, ovvero il personaggio lettore, è esposto alle avventure della lettura. Il lettore ne riceve un'impressione di immediatezza che spezza qualsiasi meccanicismo. In primo piano non di rado un dettaglio, spesso materiale, *visibile*, magari sommamente emblematico e dotato di notevole tensione figurativa» (G. Pulce, *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*, in AA., VV., *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini, S. Albertazzi, Il Mulino, Bologna, 2007, pp.116-117).

<sup>41</sup> (Cfr. L. Cellerino, *Prosa d'invenzione morale*, in AA. VV., *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo – II. La prosa*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 1011-1039).

<sup>42</sup> Ad accomunare diverse tipologie o generi di scrittura, che combinano al loro interno conoscenza e creatività, e sono di fatto volte ad enucleare differimenti di senso, evasioni eccentriche o rovesciamenti provocatori rispetto alla opinione comune, vi è un modello imprescindibile, indicato da Berardinelli come fonte comune per opere colme di narrativa e saggismo: *Le Operette morali* di Giacomo Leopardi: «È la tradizione delle *Operette morali*: quell'insieme di solidità retorica, di precisione esecutiva e di bizzaria fantastica, parascientifica, erudita, enciclopedica, satirica, aneddotica e favolistico-visionaria che affascinava Leopardi. Narrazione, descrizione, riflessione filosofica e morale, cosmologia e antropologia. Le scienze umane sfaldavano per eccesso di autocoscienza meta letteraria l'organismo narrativo [...] La crisi ricorrente dei modelli narrativi faceva riemergere una tradizione italiana come tradizione accentuatamente saggistica» (A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 55).

reciproche convergenze direttamente all'interno dei testi dei singoli autori. Può risultare altresì importante, ma non certo esaustivo, cercare nel particolare saggismo degli scrittori non soltanto gruppi di poetica e idee generali sull'arte letteraria, da ritrovare riverberate nelle forme espresse dalle loro opere, ma anche riscoprire in essi emblemi di finzione, immagini, stili e figure facenti parte dell'elaborazione creativa.

Di contro, se ci si pone dal lato della dimensione narrativa *tout court*, interessante sarà reperire stilemi o cercare soluzioni formali proprie dello stile saggistico, nella misura in cui il testo d'invenzione letteraria prospetta scioglimenti affidati al soggetto, strutture discorsive e digressive, particolari concettualizzazioni espresse attraverso simboli o rappresentazioni, erosioni e dissolvenze della trama tradizionale. Considerando nel concreto le strutture testuali ciò significa valutare *incipit* ed *explicit*, prassi narrativa dei personaggi, rapporti interni ed esterni con altre discipline (etica, scienza, storia e politica *in primis*), spinte all'intertestualità, tendenze alla meta-letterarietà. Ricerche particolarmente fruttuose se sviluppate ripescando all'interno dell'officina teorica degli scrittori e attraverso il conseguente abbozzo di specifiche mappature letterarie.

## 1.2 ) Pirandello e dintorni

Quale potrebbe essere il termine *a quo* dal quale iniziare una indagine sulla riconfigurazione e trasformazione della tipologia di prosa breve nel delicato passaggio cronologico tra Ottocento e Novecento? La risposta fornita da Romano Luperini sembra al momento la più esauriente in tal senso; e costituisce senz'altro un fondamentale punto di partenza:

Con Verga comincia la novella moderna. Fra i due secoli il genere breve in prosa conosce con Verga, Capuana, De Roberto, d'Annunzio, Pirandello, Tozzi, Svevo, una nuova felicissima stagione, come non si era più registrata da secoli dopo la grande tradizione del Trecento e del Cinquecento. Nella varietà e mobilità di questo genere (come, d'altronde di qualsiasi altro), si apre allora una linea volta a riflettere e a rappresentare la frantumazione, la relatività, e la casualità della vita nel moderno. Sia la struttura scorciata verista ed espressionista, sia quella analitica ed epifanica sottolineano la parzialità del genere breve: non solo l'accettano ma se ne fanno forti nel tentativo di renderlo omologo al carattere discontinuo e disarticolato dell'esistenza moderna e in grado dunque di rappresentarla e di conoscerla. La prima ottiene questo risultato attraverso il montaggio, con un procedimento a balzi, per tagli, chiaroscuri violenti e cortocircuiti fulminanti; la seconda attraverso la costruzione cellulare o molecolare, procedendo per monadi giustapposte, per minute articolazioni, per sottintesi, per pieghe e increspature sottili.<sup>1</sup>

La struttura che il critico definisce «analitica ed epifanica» prevale in molti testi novellistici del primo Novecento. Se però col primo epiteto si intende una disposizione testuale che prevede al suo interno la scomposizione di piani causali e deterministici, nonché il salto di flussi spaziali e temporali, riverberandosi in narrazioni dalla trama esile e sfilacciata, di secondo grado, somiglianti, più che altro, a riflessioni diaristiche, meta-letterarie, autobiografiche e, soprattutto, saggistiche, col secondo si entra in improvvise rivelazioni e aperture del testo in prosa verso i confini propri della lirica. Si innestano così nella diegesi snodi metaforici e squarci simbolici, affidati a specifiche immagini e a particolari figure dalla forte valenza allusiva (spesso compaiono infatti piante, alberi, animali o oggetti come protagonisti).

Tra gli autori del tempo, capace di coniugare entrambi i versanti all'interno del suo vasto *corpus* novellistico, spicca Luigi Pirandello. È soprattutto nello scrittore siciliano infatti che può essere osservata questa simultanea presenza di aderenza meditata (e variata) alla tradizione classica della novella e, al contempo, una innovativa commistione di generi, simultaneità di codici e registri di

---

<sup>1</sup> R.Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna* in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006, p.175.

stile, coerente con la sua idea aperta di sistema letterario: libero da dogmi precostituiti e decisamente anti-retorico.

La novella pirandelliana inoltre si presta bene al tipo di indagine oggetto di questa ricerca: ossia i rapporti con la dimensione critica della scrittura. Sondare gli intrecci esistenti tra saggismo e narrativa nello scrittore siciliano significa scrutare da vicino non soltanto aspetti relativi ad una prospettiva intertestuale – costituita da richiami di poetica, trasferimenti tematici, filtri figurativi e citazioni –, ma anche valutare nella sua complessità la struttura formale sia del testo saggistico che di quello novellistico, al fine di enucleare processi di ibridazione e trasgressione di canonici statuti di stile afferenti i due generi in questione. Ciò che ci si propone pertanto di esperire in questo lavoro è dunque come si configura e a quali trasformazioni è soggetta nel tempo sia la componente analitica, argomentativa e discorsiva della scrittura pirandelliana, sia quella di tipo narrativo, individuata dentro la prosa breve dell'autore. Mutamenti e contaminazioni che si estendono anche ad un ambito più strettamente tematico<sup>2</sup>.

Se è vero poi che a livello contenutistico e stilistico, come è noto, spicca nelle sole *Novelle per un anno* una *varietas* non etichettabile in facili incasellamenti schematici, tuttavia proprio la consustanziale apertura e permeabilità ascritta alla forma antica 'novella' (e alla sua secolare tradizione italiana ed europea) permette di abbozzare, dal punto di vista delle strategie testuali, una tassonomia fluida e altrettanto varia che va dalle strutture argomentative tipiche delle prose d'argomento morale<sup>3</sup> ad una *dispositio* analogica giocata su slittamenti semantici, figurazioni ironiche, tasselli simbolici e onirici, lirici e metaforici sotto i quali si nascondono determinate concettualizzazioni: già presenti a vario titolo e in modo capillare nei coevi testi critici. Inoltre interessante può essere riscoprire quali modelli letterari antichi (italiani e stranieri) sono riutilizzati in funzione moderna dallo scrittore. D'altra parte è del tutto noto che «la novella doveva sembrare al suo autore, ed era, una forma senza tempo, con qualcosa in sé di arcaico e di favolistico che poteva riproporre l'antico e annunciare il nuovo continuando a consistere nella propria forma»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Le novelle dello scrittore agrigentino offrono infatti molti spunti tematici, alcuni dei quali trattati negli scritti critici non di invenzione: alcune di esse parlano di giustizia civile, altre di etica sociale, di fenomeni culturali, di geografie dell'immaginazione, di guerra, di religione, di identità. Sarebbe interessante collegare questi aspetti contenutistici con le forme di rappresentazione presenti nei testi. Ma questo indirizzo di ricerca non verrà trattato, se non marginalmente, in questo lavoro, poiché implicherebbe un ricorso ad uno specifico settore di studi non sempre in linea con un'analisi che qui si vuole invece condurre e prediligere: cioè un'analisi di tipo formale e stilistica, attenta alle connessioni intertestuali.

<sup>3</sup> Importante moderno palinsesto letterario costruito *sub specie fabulae*, che Pirandello tiene costantemente presente per le sue novelle, sono ovviamente le *Operette morali* di Leopardi. Si ricordi su ciò l'ancora fondamentale testo di Roberto Salsano, *Pirandello novelliere e Leopardi*, Lucarini, Roma, 1980.

<sup>4</sup> F.Gioviale, *Discordanti armonie di Otto-Novecento: Pirandello narratore dell'inanismo contemporaneo* in *Storia della Sicilia*, vol. VIII, tomo II, *Pensiero e cultura letteraria dall'800 al '900*, a cura di N. Tedesco, Editalia Domenico Sanfilippo Editore, Roma, 2000, pp. 293-298.

Altrettanto certo è ribadire che un autore come Pirandello sceglie tale forma consapevole delle trasformazioni editoriali a lui contemporanee e rinnovandone volutamente gli statuti dall'interno.

Ma, prima di penetrare nella affollata officina teorico-creativa dello scrittore di Agrigento<sup>5</sup>, occorre sondare in breve il nesso storico tra critica e novellistica, sostando in alcune esperienze significative del panorama italiano tra Ottocento e Novecento. Ciò per capire come, di fronte alla convulsa mobilità delle sfere epistemologiche ed estetiche, gli autori coevi e vicini all'esperienza del Pirandello novelliere e saggista, formati quindi nella medesima temperie culturale, abbiano affrontato in via preliminare il problema teorico della novella, riuscendo a rinnovarne poi le stesse strutture espressive, operando per trasgressione a certi statuti della tradizione o immettendo in essa innovazioni originali, contribuendo così ai suoi sostanziali mutamenti.

Esaminando da vicino le forme della narrazione di tipologia breve in Italia, nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, emerge un panorama abbastanza variegato e di patente complessità a causa di un insieme di fattori correlati tra loro. La problematicità ascritta al genere è legata in primo luogo a questioni di natura stilistica, inerenti soprattutto le metamorfosi alle quali è soggetta la dimensione narrativa. Quest'ultima si esprime meglio nella forma del romanzo storico o sociale: genere nel quale sperimenta gran parte delle possibilità di rappresentazione del multi sfaccettato reale. Un secondo aspetto, in apparenza esterno, ma nei fatti condizionante modalità ricettiva e identità letteraria degli stessi testi, è il proliferare di giornali e riviste specifiche in quanto mezzi di diffusione di una nuova cultura rivolta per lo più ad una crescente «borghesia cittadina. Essa è diventata capace e avida di leggere, curiosa e aperta agli interessi intellettuali più disparati»<sup>6</sup>. Sull'altare di una moda volta a promuovere nuove estetiche, per ragioni puramente commerciali e, infine, in nome di una capillare operazione di educazione collettiva alla letteratura proveniente dal basso, ad essere sacrificata è proprio una forma elevata e di stampo altamente tradizionale come la novella. Essa sembra avviarsi, dopo la prima metà del secolo, verso un rapido ed inesorabile declino. Si profila in particolare un vistoso spartiacque che rompe la continuità col passato e tende a privilegiare piuttosto il racconto in quanto forma moderna di lunghezza variabile: relegando così la novella antica ad un ambito passatista e, quindi, superato<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Su ciò si veda meglio il secondo capitolo del presente lavoro, interamente dedicato a temi, forme e figure del saggio critico pirandelliano. In questo paragrafo ci si è limitati ad analizzare invece gli spunti di teoria letteraria che lo stesso Pirandello fornisce della forma e della fortuna del genere novella in Italia. Si tratta di notazioni critiche brevi ma, tutto sommato, poco esplorate fino in fondo dalla critica e in realtà rivelatesi molto utili a saggiare, se confrontati opportunamente poi con i coevi testi inventivi, il tracciato ideativo e stilistico dell'autore di Agrigento.

<sup>6</sup> G. Tellini, *Il problema della novella*, in Id., *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Nistri - Lischi, Pisa, 1971, p.20.

<sup>7</sup> Parlando di distruzione dei generi tradizionali e di conseguente rottura di "continuità di discorso" ha scritto Alberto Asor Rosa che «la novella finirà per apparire, dai primi decenni del nostro secolo, come un genere superato, troppo

Costretta quindi a dibattersi tra strutturati contenuti morali e mezzi sostitutivi dell'oralità, cioè «stretta fra romanzo da un lato e giornale dall'altro, la novella non soltanto ha rischiato nel secolo scorso, già in età romantica, la subordinazione e il travestimento [...] ma la scomparsa»<sup>8</sup>. In realtà con l'avvento dei giornali la novella non svanisce affatto, ma si trasforma gradualmente e trova una propria «adattabilità»<sup>9</sup> grazie al suo statuto stilistico di natura proteiforme, che la assimila piuttosto a generi minori ad essa vicina (il bozzetto, l'apologo), riuscendo così a inglobare all'interno delle sue strutture diversi codici. Questi risultano a loro volta connessi ad una cultura di tipo visuale, legati *in primis* ai linguaggi delle arti pittoriche. E proprio quando sembra destinata ad un dissolvimento quasi certo, può essere datata invece una sorta di neovitalità della scrittura narrativa di tipo breve, palesata però, ancora una volta, da un ventaglio di forme plurime.

Nel secondo Ottocento infatti

dalla fine degli anni Sessanta si assiste ad una decisa ripresa della novella, favorita da un incremento dell'editoria e caratterizzata da diverse modalità stilistiche (idillio, scena, figurina, macchietta), nella varietà di contenuti e toni, dal narrare regionalistico e rusticano, al realismo cittadino, populista e no, al fantastico, all'umoristico, allo studio sociale e psicologico.<sup>10</sup>

Se non che tutta questa varietà a livello di veste formale non riesce ad eludere, anzi moltiplica, il problema che il genere novellistico porta in sé: ossia quello della mancanza di una sua autonoma definizione dal punto di vista qualitativo: sia in rapporto ad un glorioso e riconosciuto passato, sia in rapporto alle nuove modalità di fruizione messe in campo da parte dei lettori. A maggior ragione tale insistita difficoltà teorica è rafforzata, sul finire del secolo XIX, dal dibattito critico che coinvolge gli scrittori italiani per mezzo di corrispondenze epistolari, interventi diretti su gazzette, interviste pubblicate su volumi, o, addirittura, in medesime 'introduzioni-commento' a specifiche sillogi di racconti o novelle.

---

tradizionale per esprimere passioni, sentimenti, ideali vivi e brucianti; [...] diventa insomma un esercizio di stile. Ma nello stesso tempo la prosa narrativa, nel suo complesso, prolifica e si arricchisce: le misure, le forme, i tagli utilizzati sono molti di più che in passato. Bisognerà introdurre distinzioni nuove, alcune delle quali di comodo, altre sostanziali. Si parlerà di racconto lungo, di romanzo, di romanzo breve. E nessuna di queste forme rimpiazza esattamente la novella» (A. Asor Rosa, *Introduzione a La Novella Occidentale. Dalle origini ad oggi.*, vol. I, Edizioni Moderne Canesi, Roma, 1960, p. 14).

<sup>8</sup> M. Guglielminetti, *La novella fra Ottocento e Novecento*, in Id., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Milella, Lecce, 1990, p. 107.

<sup>9</sup> «Soprattutto la novella per la comoda adattabilità delle sue dimensioni e per la sua agevole ricezione anche da parte di un pubblico profano e per lo più frettoloso, si impone tra i prodotti letterari più assiduamente richiesti e utilizzati da questa stampa periodica» (G. Tellini, *Il problema della novella*, cit., p. 21).

<sup>10</sup> *La novella italiana (1860-1920)*, a cura di F. Pierangeli, Unicopli, Milano, 2012, p. 7.

I letterati d'Italia colgono così i segni di una non più immediata riproducibilità del reale, interpretandola alla luce di metodologie giudicate desuete e sfuggenti. Nello specifico essi pensano che l'arte letteraria, se davvero ambisce a rappresentare la vita umana in tutte le sue sfaccettature, lo dovrà fare non più secondo armoniche piattaforme stilistico-tematiche, o di tipo deterministico, ma con prospettive stranianti e reti disarticolate, seguendo magari la mobilità delle trasformazioni che avvengono sul piano dei pensieri politici, filosofici, storici e culturali. Ponendo inoltre ascolto ai costumi letterari e alle nuove abitudini del pubblico dei lettori, oltre che ai vari quesiti artistici elaborati dagli orizzonti epistemici in continua mutazione, gli autori traducono con differenti ed originali poetiche<sup>11</sup> le loro ricerche speculative sui modi del narrare.

Esiste pertanto un patente legame – guardando all'interno dello snodo proto novecentesco – tra «il problematismo intellettuale dei prosatori»<sup>12</sup> e le questioni poste dal reale, riflesse nelle loro opere critiche e letterarie. Da ciò è possibile enucleare un nesso importante tra crisi e forme della letteratura. Ovvero, nello specifico, tra critica (più o meno militante) e novellistica: entrambe le testualità proliferano e sorgono direttamente dalla congerie embricata di strategie compositive e complessità gnoseologiche, che matura proprio in quegli stessi anni. È singolare notare come giusto la novella divenga, in questo contesto culturale convulso, oggetto di dibattito critico e, assieme, forma colma di straordinari statuti di metamorfosi: idonea per esempio, per la sua consustanziale brevità e per altre caratterizzazioni interne, a rappresentare le dissonanze e le fuggevoli impressioni del mondo.

Non è infatti un caso che, negli ultimi decenni dell'Ottocento, nel numero dei saggisti italiani che animano le discussioni su lingua, sistema letterario e nuove forme narrative saranno annoverati anche i nostri maggiori novellieri: Capuana, De Roberto, Pirandello, Svevo e Tozzi. I loro effettivi primi risultati testuali oscillano fra tradizione e innovazione e, in qualche misura, questa doppia attività di critici–narratori ha finito per giovare sia all'evoluzione delle idee sui generi considerati,

---

<sup>11</sup> «Poetiche che si compenetrano e sovrappongono, producendo vivaci dibattiti teorici, in decenni affollati e produttivi, in cui si distinguono, per grandi costellazioni generali, non cronologicamente susseguenti, ma piuttosto intrecciate e comunicanti (si pensi agli inizi novellistici “verghiani” di d'Annunzio, Pirandello e Tozzi, in realtà già oltre il naturalismo) da verificare poi nelle diversità delle singole voci: la narrativa campagnuola, sviluppatasi in seguito in ambito “regionalistico”, l'azione del movimento della scapigliatura, le poetiche del realismo, anche queste vive in ambito regionale (spesso giornalistico), la narrativa sentimentale, borghese e popolare, una galassia di artisti eccentrici, molti di essi assai prolifici e originali nell'invenzione di linguaggi stranianti» (Ivi., p.8).

<sup>12</sup> Ha scritto Natale Tedesco: «L'esame dei problemi della nascita delle nuove strutture della coscienza letteraria del nostro secolo e del connesso problema del reale, si deve tuttavia rivolgere allo stadio di trapasso di fine Ottocento e di primo Novecento, nel luogo della crisi e della rifondazione del realismo, perché il nodo da sciogliere per comprendere le nuove strutture conoscitive, le nuove invenzioni narrative del Novecento, è quello stretto al momento della crisi del naturalismo» (N. Tedesco, *La coscienza letteraria del Novecento. Gozzano, Svevo e altri esemplari*, Flaccovio, Palermo, 1999, p. 26).

sia alla medesima produzione novellistica, consentendo così di innestarvi i primi sperimentalismi formali.

Si deve individuare però in Luigi Capuana un primo vero capostipite di questi peculiari percorsi bifronti tra teoria e invenzione narrativa, includendolo a pieno diritto nella folta schiera dei critici-novellieri italiani. Lo scrittore di Mineo coniuga infatti, sin dall'inizio della sua prolifica carriera, attività critica e prassi artistica, mostrando di stabilire una salda connessione tra idee e stili espressivi. Già a partire dagli anni fiorentini e poi milanesi matura, con un'efficace «promozione dinamica»<sup>13</sup>, un ampio panorama di interessi, letture e pungoli intellettivi (dal De Sanctis, allo Zola, al Brunetière, passando per le proposte eccentriche dei romantici e degli Scapigliati) che gli consentiranno di creare, grazie al suo precoce interventismo su rivista, «un anello di congiunzione con le estetiche e le metodologie novecentesche»<sup>14</sup>. Tuttavia sorprende non poco come, a partire dagli anni Settanta, l'autore del *Marchese di Roccaverdina* abbia dato sostanzioso afflato ad «una vera e propria battaglia culturale, interrogandosi spesso sulle cause del ritardo italiano e sulle strategie da promuovere»<sup>15</sup> a livello letterario, sebbene manchino nella sua opera critica corposi scritti teorici sul tema 'novella'.

In realtà «l'arguto novellatore»<sup>16</sup>, per dirla con Ojetti, discute del genere letterario nel quale si rivelerà maestro in alcuni specifici luoghi testuali che si raccordano gradualmente alla propria generale concezione organicistica dell'opera d'arte, e che richiamano in sé sia importanti legami con la tradizione italiana, sia, soprattutto, contrapposizioni con la forma romanzo, ritenuta in fondo l'unica vera *prosa moderna* in grado di resistere agli assalti erosivi del tempo.

Nella recensione elogiativa a *Vita dei campi* di Giovanni Verga Capuana sottolinea come già il solo fatto di ragionare intorno ad una novella, o a un romanzo, equivale a riflettere sulla stessa perfettibilità estetica e sul processo creativo necessario a concepirla:

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero,[...].È la teoria dell'arte moderna [...] la forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto [...] E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualcosa

---

<sup>13</sup> S. Comes, *Scrittori in cattedra. Ferrari, Capuana, Pirandello, Bertacchi*, Olschki editore, Firenze, 1976, p.57.

<sup>14</sup> P. Mazzamuto, *Capuana critico militante*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I Critici*, collana diretta da G. Grana, Marzorati, Milano, 1989, p.992.

<sup>15</sup> A. Carta, *Itinerario critico di Luigi Capuana* in Id. *Il cantiere Italia. Il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, duepunti edizioni, Palermo, 2012, p.28.

<sup>16</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, e ora, Le Monnier, Firenze, 1946, a cura di P. Pancrazi, (rist. anast., 1967, Gela editrice, Roma), p. 192.

di più elevato. La concezione, l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò<sup>17</sup>

Assimilare le due tipologie prosastiche con una disgiuntiva («novella o romanzo»), che in realtà ne marca la momentanea complementarietà in virtù di una superiore arte narrativa, la quale ambisce a sua volta a rappresentare l'essenza della modernità, è solo uno dei modi per affermare che la novella verghiana risponde a pieno titolo a quei criteri di perfezione estetica fondati sul saldo nesso tra forma e contenuto. Una corrispondenza che, riguardo le specifiche forme della narrativa breve contemporanea, aveva egualmente bisogno di rinnovarsi, pur essendo consapevoli del pesante fardello linguistico-culturale ereditato dalla tradizione:

Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile; non avevamo soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime, da esigere sfumature di ogni sorta. Non dovevamo dipingere paesaggi di maniera e riprodurre dialoghi scoloriti, ma rendere un mondo esteriore e interiore molto individuale, come prima non usava<sup>18</sup>

Queste idee, espresse nella *Confessione a Neera*, riproposta come prefazione alla terza edizione del romanzo *Giacinta* (1889), confermano la volontà capuaniana di innestare sul riconosciuto e apprezzato terreno del canone nazionale, elementi formali e tematici in grado di figurare un complesso e movimentato mondo moderno gravido di nuove tensioni intellettive ed emozionali. Una operazione in linea con le tendenze del tempo ed in sé sperimentale, in quanto pronta a accogliere «nel movimento nervoso dello stile»<sup>19</sup>, fratture ed introspezioni dell'animo non più rese chiare da una prosa fluida e uniforme. In questo senso però, e cioè continuando a calettare arte letteraria e temperie socio-culturale, la disamina teorica capuaniana sposta il suo oggetto di studio dal dibattito su questioni linguistiche e formali a quello inerente lo sviluppo organico, ovvero la sorte e l'evoluzione dei generi letterari<sup>20</sup>.

A proposito di ciò, nella lettera-dedica a Edward Rod, premessa a *Delitto ideale* (1902), è contenuta un'altra importante riflessione sulla novellistica. Capuana «si rende conto del venir meno

---

<sup>17</sup> L. Capuana, *Giovanni Verga*, in Id. *Studi sulla letteratura contemporanea*, a cura di P. Azzolini, Liguori, Napoli, 1988, pp.76-77.

<sup>18</sup> Cfr. per intero L. Capuana, *Confessione a Neera*, in Id. *Prefazione a Giacinta*, Terza edizione, Brigola, Milano, 1889.

<sup>19</sup> Ivi.

<sup>20</sup> Da segnalare l'ulteriore scritto saggistico di Capuana sul tema dal titolo *Sulla novellistica di oggi e sulle sorti della novellistica* comparso sulle pagine della rivista «Nuova Antologia», il 1 aprile 1912.

dell'epoca d'oro della novella»<sup>21</sup> sul territorio italiano a favore dell'avanzata inevitabile del romanzo (genere già molto in voga nell'ambito europeo), chiedendosi perplessi le ragioni di tali mutamenti avvenuti nel gusto e nell'orientamento di lettori e scrittori:

Il romanzo già uccide la novella?

Ad un novelliere impenitente come me il fatto dà molto da pensare [...]

A chi attribuire la colpa del quasi abbandono di un genere letterario fiorito riccamente per tanti secoli e in grande onore fino a pochi anni fa?

Nell'ansiosa fretta di vivere e di godere che ci urge, avrebbe dovuto accadere altrimenti. Con narrazioni brevi, spigliate, sorridenti d'ironia e di umore, o piene di sentimento e di tragico raccapriccio, dove le figure tracciate alla lesta, di scorcio, dove le passioni condensate, rettificcate come l'alcool, sembravano di corrisponder meglio alla febbrile richiesta di impressioni e di sensazioni rapidamente diverse, la novella avrebbe dovuto guadagnare terreno invece di perderne.

È avvenuto l'opposto, e quando più essa mostrava la sua grande facilità di adattarsi a ogni genere di soggetti, di poter quasi fare a meno dei soliti casi passionali e di spingersi verso regioni elevate, senza diminuire per questo la genialità della sua forma.

Peccato!<sup>22</sup>

Provando a espletare le cause del progressivo esaurirsi del genere novellistico, Capuana perviene all'incredibile paradosso secondo il quale la forma testuale più adatta a figurare le angosce del convulso clima contemporaneo sarebbe proprio la novella. Ciò grazie alla sua elastica «genialità» strutturale, deputata a ospitare diverse tematiche, plasmandole in opportune forme. Nonostante quindi traspaia tra le righe una sincera predilezione per la narrazione breve, il critico tuttavia non riesce a delineare reali motivazioni qualitative per il decadimento del genere. E, continuando la riflessione, adduce questioni e aspetti relativi al più facile modo di esprimersi garantito dalla scrittura romanzesca, divenuta nel frattempo un mezzo di comunicazione e un atto compositivo certamente più immediato. La novella dunque, sebbene più idonea su un piano ideale, sarebbe, nella concreta pratica inventiva degli autori, un ben più arduo esercizio di stile, riservato a pochi, ingegnosi, addetti ai lavori:

Per quali ragioni il romanzo ha preso in questi ultimi anni il sopravvento su la novella?

Ragioni puramente letterarie non ho saputo scoprirne. Veggo però, che molti romanzi odierni, come contenuto, sono novelle più o meno abilmente diluite in trecento e più pagine, a furia di descrizioni e di pretesa analisi psicologica. Gli

---

<sup>21</sup> Si cita dal recente volume antologico *La novella italiana (1860-1920)*, cit. ,p. 50. Per le successive citazioni dalla lettera in questione si utilizzerà direttamente questa stessa edizione.

<sup>22</sup> Ivi., p. 51.

stessi richiederebbero in una novella [...] sforzi di ingegnosità tecnica infinitamente maggiori. La novella è il sonetto dell'arte narrativa.<sup>23</sup>

Paragonare il testo novellistico ad uno specifico metro della tradizione lirica italiana<sup>24</sup> significa sottolineare l'importanza della densità concettuale garantita dalla brevità; ma anche nobilitare sia l'aspetto esteriore che le intrinseche modalità organizzative. Quello che però questa 'lettera saggio' a Rod non dice è che il vero scrittore, non badando soltanto a tornaconti personali, sarebbe capace, in potenza, di rimodulare dall'interno il lungo canone istituzionale dei generi, ripescando la novella in quanto preziosa forma antica, e ri-adattandola quindi alle urgenti esigenze poste dall'attualità. Spostandosi sul piano dell'invenzione narrativa, questo esempio di fusione tra antico e moderno in Capuana è dato dalla raccolta di novelle *Decameroncino* (1901). Si tratta di un'opera dalla struttura singolare in quanto se già dal titolo e dalla costruzione della struttura narrativa richiama, con fin troppa evidenza, il gioco letterario della cornice boccacciana, palesando quindi il riuso ironico di elementi classici, tuttavia contiene importanti tasselli metaletterari riguardanti la riflessione sui misteri e sui meccanismi della creazione artistica. Il protagonista narrante, il personaggio del dottor Maggioli, in qualche modo alter-ego dell'autore, raffigura un vecchio uomo di scienza, e assume la doppia veste di saggista e narratore, conferendo così ai racconti una connotazione leggermente epidittica<sup>25</sup>. Ciascuna novella intreccia così ordito narrativo ed elaborazione teorica nella medesima compagine testuale, dando così la possibilità a Capuana di innestare contaminazioni e innovazioni nell'alveo di una prosa destinata a rivivere, nei primi anni del Novecento, una nuova, seppur mutata, vitalità.

Più tormentato, ma non certo meno interessante, risulta essere l'*iter* teorico-inventivo di Federico De Roberto, oscillante anch'esso tra adesione rigorosa a specifici dettami formali e tentativi di sperimentazione. È abbastanza noto che nell'autore dei *Vicerè* le «inclinazioni allo psicologismo si alternano continuamente ai propositi realistici»<sup>26</sup>, e, tuttavia, soprattutto nella produzione

---

<sup>23</sup> Ivi. p.52.

<sup>24</sup> Significativo è il fatto che anni dopo Federigo Tozzi, nella recensione al volume di novelle *La bandiera della finestra* di Marino Moretti, proprio per indicare il grado di maturità dello scrittore e nobilitare il genere in sé, utilizzerà il medesimo paragone tra la novella e sonetto: «E siccome la novella, perché nel suo genere sia perfetta, o quasi, fa sempre pensare alla geometria del sonetto, il Moretti, è perciò un ottimo novelliere; che ha dato alla novella tutti i pregi con i quali raggiunge la massima raffinatezza» (cfr. F.Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Ets, Pisa, 1992, pp.167 e ss.).

<sup>25</sup> A proposito di quest'opera: «...ogni novella sembra essere la dimostrazione di un aneddoto, di un proverbio o la smentita di una diceria. Il compito di sconfessare i successi della Scienza è affidato, dunque, al dottor Maggioli, introdotto da una voce anonima che si dichiara il fedele trascrittore delle meravigliose storielle dello scienziato [...] L'articolazione dei piani narrativi [...] è funzionale al processo di inveramento di cui ogni racconto necessita» (A. Carta, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Ets, Pisa, 2008, p.115).

<sup>26</sup> G. Cattaneo, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della letteratura Italiana*, a cura di C. Cecchi, E. Sapegno, Vol. VIII, *Dall'800 al '900*, Garzanti, Milano, 1976, p. 392.

novellistica più tarda, non mancheranno esiti originali che precorrono, per molti aspetti, le modalità analitico-investigative e i flussi di coscienza tipici del Novecento più inoltrato.

Ma, tornando a guardare la prima opera critica derobertiana, non sempre si scorgono punti di coerenza rispetto all'effettiva resa stilistica, sebbene le due attività (teorico-critica e narrativa) siano condotte in parallelo. Non vi è dubbio, in ogni caso, come «il culto della forma, lavorata con cura religiosa, l'obbedienza alla teoria dell'arte per l'arte»<sup>27</sup>, abbiano finito per incidere profondamente nell'elaborazione dei giudizi critici dello scrittore. Essi risentono, almeno agli inizi, delle lezioni di Capuana e di De Sanctis, palesando così «una sostanza ingenuamente morale»<sup>28</sup> in contrasto con gli eccessi e le esuberanze estetiche dei giovani scrittori tardo romantici, scapigliati e filo francesi.

In questo contesto si inserisce il tentativo derobertiano di definizione teorica dei caratteri peculiari del genere novella, compiuto nell'omonimo saggio dal titolo *Novelle*, contenuto a sua volta nella silloge di scritti critici *Arabeschi*, pubblicata nel 1883. L'autore utilizza già in *incipit* modalità polemiche e ironiche che attaccano i costumi editoriali degli italiani, svolgendo al contempo un primo parziale bilancio della situazione narrativa nel «bel paese»:

Si nota in Italia, da qualche anno a questa parte, un sensibile aumento nella produzione di novelle, e bozzetti e scenette, e schizzetti, e raccontini, come se tutti i poetastri che hanno infestato il bel paese andassero finalmente comprendendo che la poesia non è pane per i loro denti e cercassero di far passare la loro merce quasi di contrabbando, rivestendola di una forma diversa<sup>29</sup>

La novella, inclusa in un più ampio ventaglio di forme brevi del narrare ritenute, con leggero sarcasmo, minori (come dimostra, per altro, l'uso insistito dei diminutivi), è intesa come un puro prodotto di derivazione commerciale, il quale, per contenuti e strutture, è assimilato alla poesia. A differenza però di quanto già notato in Capuana, il paragone col genere lirico viene visto qui in un'ottica negativa, poiché foriero di un tasso di artificialità retorica in linea con le mode letterarie in voga. Risaltano poi in primo piano le questioni di stile, percepite come addoppi formali del testo breve: quasi fossero etichette esterne da equiparare al profilo letterario o alle idee di ciascun autore. Questi sarebbe pronto a mutare, strumentalmente, genere di scrittura, qualora gli si presentasse un'occasione di maggiore consenso nelle vendite dei propri volumi.

---

<sup>27</sup> S. Zappulla Muscarà, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Niccolò Giannotta editore, Catania, 1996, p.47.

<sup>28</sup> G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Napoli, Loffredo, 1965, p. 60.

<sup>29</sup> F. De Roberto, *Novelle* in Id., *Arabeschi*, N.Giannotta editore, Catania, 1883, p.141.

La causa del degrado è altresì attribuita alle riviste (definite «giornacoli letterari che ripullulano da un capo all'altro della penisola»<sup>30</sup>), le quali richiedono sempre più una novella nuova che possa accogliere nei suoi parametri identitari i nodi della complessità borghese. Una novella insomma che possa contenere in sé il germe della sperimentazione, definita però da De Roberto. senza mezzi termini, come «la cosa più idiota del mondo»<sup>31</sup>. I tangibili risultati delle pubblicazioni italiane non spiccano certo per qualità o eleganza e di fatto si assiste ad una omologata e incontrollabile «*bozzettomania* [...] che piglia ogni giorno più serie proporzioni e i novellieri non conoscono ormai freno di sorta»<sup>32</sup>. Percepito come una forma intermedia e artigianale<sup>33</sup>, il bozzetto esprimerebbe dunque una falsa sperimentazione, attraverso la quale si vorrebbe imitare una forma, la novella, la quale agli occhi del critico appare però di rango evidentemente superiore. Se la pratica diffusa del bozzettismo mostra dunque una degenerazione, in quanto ancorata ad un recente passato, il romanzo, di contro, rappresenta la nuova forma di riferimento verso la quale realmente i letterati dovrebbero tendere nell'immediato futuro. De Roberto va oltre e interseca nella sua analisi più percorsi, distinguendo però in opportune tipologie la scrittura novellistica:

Si discute, per dirne una, se la novella debba essere un vero piccolo romanzo, con la sua azione, con i suoi personaggi, con un principio ed una fine; oppure lo studio d'un sol momento, d'una sola situazione, d'un carattere solo; l'analisi d'un'impressione fuggevole [...] L'azione, il movimento d'un romanzo sono mirabilmente condensati in brevi pagine, ogni periodo, ogni frase delle quali hanno un'importanza estrema e potrebbero essere svolti in interi capitoli [...]. Ora, siccome il fare una novella che abbia l'importanza ed il valore d'un romanzo suppone la possibilità di fare il romanzo addirittura, e non è quindi una cosa alla portata di tutti, così i novellieri da strapazzo si accaniscono intorno alle fantasticherie, ai bozzettini, alle scenette senza alcun nesso.<sup>34</sup>

Organizzare e comporre una novella, sembra suggerire il critico tra le righe, implica la seria scelta di un determinato metodo, il quale risulta sminuito dall'eccessiva esterofilia e adombrato dal gettonato diletterantismo che propinano i giovani autori. Questi ultimi riescono a praticare solamente una sterile imitazione, poco creativa. Per loro la novella costituisce una fruttuosa, ma complessa, esercitazione, «un luogo testuale privilegiato, una sorta di laboratorio o di officina inventiva, in cui

---

<sup>30</sup> Ivi., p. 142.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi., p. 144.

<sup>33</sup> «Almeno fino al suo declino, dopo un diluvio di circa tre decenni fra verismo e decadentismo, il bozzetto non esibisce una sua dignità autonoma; la sua nascita è nel segno della sperimentazione, a metà-anche nel nome- con le arti figurative, e la sua esistenza è normalmente accettata solo nella sua funzione di crisalide, dalla quale dovrà poi librarsi la non più precaria e anzi distesa scrittura del racconto, della novella, o talvolta, caso fortunatissimo, del romanzo» (R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in AA., VV., *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1998*, Salerno editrice, Roma, 1989, p. 587).

<sup>34</sup> F. De Roberto, *Novelle* in Id., *Arabeschi*, cit., p. 147.

sperimentare le opzioni stilistiche e le strategie formali che poi potranno riapparire, variate, nella scrittura romanzesca»<sup>35</sup>. La mancanza del romanzo in Italia può però mutarsi in risorsa se si guarda con più sincero e maturo interesse alla novella di tipo tradizionale, imprescindibile punto di riferimento nel novero della tradizionale prosa della letteratura italiana:

A tutte queste ragioni che dovrebbero indurci a pigliare un po' più sul serio la novella, bisogna aggiungere finalmente un'altra, non meno efficace, la quale consiste nell'esser questa una forma letteraria essenzialmente italiana, ricca di gloriosissime tradizioni. Il torrente di realtà che circola per le vene del Boccaccio, la vitalità esuberante da cui esso è animato, potrebbero servirci di ammonimento e di esempio, se noi non amassimo meglio, in letteratura, come del resto, cullarci nella grandezza del nostro passato, piuttosto che sforzarci di rendercene degni<sup>36</sup>

Gli aggettivi «serio», «efficace», i termini «ammonimento», «esempio» e valori quali l'amore di volta in volta rinnovato per la letteratura, indicano, con un pizzico di intento moralistico e orgoglio nazionale, la strada da intraprendere per chi volesse cimentarsi nella scrittura novellistica. Un tracciato ritenuto saldo, moderato e volto a respingere gli eclettismi e le artificiosità in eccesso.

In realtà, queste tenaci prese di posizione nel giro di pochi anni risulteranno smussate, e già il Federico De Roberto dei *Documenti umani* (1888), pur mostrandosi ancora un rigoroso seguace dei dettami dello stile verista, apparirà in una veste molto innovativa, sperimentale ed esterofila, ricalcando le declinazioni psicologistiche di Paul Bourget. Maturerà in molte novelle dello scrittore di Catania quella tipica «vocazione autoriflessiva»<sup>37</sup> e plurilinguistica che caratterizzerà fino agli ultimi anni la sua poetica. Muovendosi inoltre sempre nel solco tra narrativa e saggismo, ecco che nel tessuto espressivo di testi contenuti in sillogi come *La morte dell'amore* (1892), *Gli amori* (1898), *i Documenti umani* (1888), *L'albero della scienza* (1890), compariranno sempre più apologhi a tesi, drammatizzazioni interiori, monologhi di personaggi lettori o scrittori, conflittualità irrisolte, andamenti epistolari, processi argomentativi, dialoghi brevi. Procedimenti che avranno

---

<sup>35</sup> Cfr. C. Carmina, *Dalla Francia all'Italia: Capuana, De Roberto e il romanzo italiano*, in AA., VV., *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso nazionale Associazione degli italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Città del silenzio edizioni, Novi Ligure, 2012.

<sup>36</sup> F. De Roberto, *Novelle* in Id., *Arabeschi*, cit. p. 151.

<sup>37</sup> «Dunque, da una parte saggismo, dall'altra furore espressivo spinto al limite di un espressionismo *avant lettre*. Su ambedue i fronti De Roberto indaga, sonda la materia, mette a fuoco ottiche diverse: e così anche questo registro raziocinante e loquacemente analitico al suo interno si differenzia, sposando ora le forme dell'apologo sentenzioso ora della *causerie* salottiera, ora del memoriale ora dell'epistolario, ora del dibattito colto ora dell'impudica e confessione da "sottosuolo", mentre il dialogo si alterna con il monologo e alla narrazione coinvolta in prima persona subentrano il resoconto a freddo in terza persona e il taglio trasversale e farneticante dell'indiretto libero» (cfr. A. Di Grado, *Introduzione. L'ingombro scrittoio di Federico De Roberto*, in F. De Roberto, *Documenti umani*, BelAmi edizioni, Pescara, 2009, pp. Xi-XII).

tutti una ricaduta e uno sviluppo successivo anche nei romanzi *Spasimo* (1897) e *La messa di nozze* (1911).

Molto conciso, ma decisamente più fondante e incisivo, è il profilo teorico-letterario sul genere novella fornito da Luigi Pirandello. Anche la prima attività prosastica dello scrittore agrigentino, avviata negli anni novanta dell'Ottocento, sotto la guida e l'influenza di Luigi Capuana, si biforca su un percorso che avvita insieme, con esiti proficui e alternativi, scrittura saggistica e composizione di novelle pubblicate su riviste o giornali. Si tratta di canali coltivati entrambi nel contesto culturale romano di fine secolo, nel quale fervevano i dibattiti su estetiche e linee editoriali, e si assisteva al progressivo mutamento del sistema letterario nazionale. Vantando una formazione linguistica «scolasticamente esemplata sui testi classici»<sup>38</sup> e ostentando una sorta di predilezione per il genere lirico, così come emerge dai numerosi carteggi con i vari editori, il giovane Pirandello appare un autore legato in profondità a certi modelli propugnati dalla tradizione letteraria italiana: in ciò egli è in totale sintonia con il pensiero di Francesco de Sanctis<sup>39</sup>. È quindi alla luce di queste coordinate ideologiche che va interpretato il breve articolo apparso il 16 febbraio 1897, sul numero quarto della rivista di Catania «Le Grazie», dal titolo *Romanzo racconto novella*<sup>40</sup>.

Pirandello evita all'inizio di parlare in astratto sulla questione esprimendo rigide formulazioni, ma, al contrario, prende spunto da tre libri pubblicati proprio nel 1897, ovvero *L'Amuleto* di Neera, *la Sfinge* di Capuana e *Nelle tenebre* di Baffico, per tentare una chiarificazione terminologica dei termini indicati nel titolo, erroneamente interpretati, secondo lui, dalla critica contemporanea. Dopo una parentesi digressiva, nella quale è denunciata piuttosto l'ambiguità semantica e la conseguente tenuta del sistema linguistico italiano, specie nel delineare strutture e linee dei componenti narrativi, l'autore analizza le tre parole proposte correlandole tra loro e procedendo così per negazioni e opposizioni che vanno via di seguito limitando il campo di definizione, escludendo certi metri di giudizio:

---

<sup>38</sup> G. Finocchiaro Chimirri, *Teorie pirandelliane sulla prosa narrativa*, in Id., *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni editore, 1979, p.128. Da questa edizione si citeranno le pagine dell'articolo di Pirandello *Romanzo, racconto novella* riportato in appendice.

<sup>39</sup> «Tanto De Sanctis che Pirandello guardano al patrimonio letterario della tradizione sulla base della individuazione distintiva di certi classici che abbiano assunto una linea di concretezza artistico-poetica» (R. Salsano, *De Sanctis, Capuana, Pirandello critici della letteratura. "cose" o "parole"?* in Id., *Scrittori critici*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 2009, p. 15).

<sup>40</sup> L'articolo è stato ripubblicato in «Allegoria», III, (8),1991, pp. 158-160, con una introduzione di Felice Rappazzo (*Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*).

Per certuni, e non son pochi, misura della definizione o di romanzo o di racconto o di novella è la lunghezza dell'opera; per altri, la complessità o tenuità della favola. Una novella troppo lunga, che non si stimi conveniente chiamar romanzo, si definisce racconto, e così pure un romanzo breve e tenue, che non si vorrebbe definir novella. Racconto così verrebbe ad essere un intermedio tra la novella e il romanzo: definizione arbitraria ed erronea, secondo me, la quale non si può dir né anche trovi sostegno o ragione nell'uso [...] Ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla propria fantasia una favola qualsiasi, o la considera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo<sup>41</sup>.

Pirandello prova così a sintetizzare le determinazioni poste dalla critica a lui contemporanea e reputa come nettamente sbagliato sia il criterio esterno della lunghezza di un testo, sia quello interno basato sul grado di problematicità assunta dalla trama («complessità o tenuità della favola») aderente, più o meno, alle dinamiche del reale. Usando gli avverbi tecnici «sinteticamente» e «analiticamente» lo scrittore tende piuttosto «ad una definizione fissata su criteri di scienza del racconto, su criteri di stampo morfologico, che lo inducono a ridurre la tipologia triadica di uso corrente e di riflesso ad un sistema binario, che dispone, su un lato, romanzo e novella, e, sull'altro, il racconto»<sup>42</sup>. Quest'ultimo si configura innanzitutto come uno specifico modo di narrare, inerente sia il romanzo che la novella, ai quali, a seconda dei casi, conferisce una particolare fisionomia formale. Col tempo esso tende a divenire un genere della modernità, ibrido tra le due forme precedenti, assimilando ad esse le proprie caratteristiche strutturali:

Giacchè racconto è componimento d'arte narrativa condotto in una data maniera e con propri caratteri, senza delimitazione alcuna nella lunghezza o nella brevità. [...] Racconto insomma diventa il romanzo, quando la favola in esso racchiusa venga esposta per dir così descrittivamente o riferita dall'autore o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione; e racconto breve, la novella nelle identiche condizioni<sup>43</sup>

Si pone in sostanza una differenza di natura tecnica tra una esposizione dei contenuti della trama da parte di un personaggio fittizio interno alla storia da un lato, e una rappresentazione oggettiva

---

<sup>41</sup> L. Pirandello, *Romanzo racconto novella*, in G. Finocchiaro Chimirri, *Teorie pirandelliane sulla prosa narrativa*, cit., p. 146.

<sup>42</sup> G. Bertocini, *Narrazione breve e personaggio*. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino, Quodlibet studio, Macerata, 2008, p.14.

<sup>43</sup> L. Pirandello, *Romanzo racconto novella*, in G. Finocchiaro Chimirri, *Teorie pirandelliane sulla prosa narrativa* cit., p. 147.

dell'azione narrativa<sup>44</sup> colta nella sua dinamicità, dall'altro. Cioè , viene posta una divisione «fra un modo in cui l'istanza narrativa si eclissi e un modo in cui l'istanza narrativa si renda evidente come emanazione dell'autore e divenga filtro soggettivo del narrato»<sup>45</sup>. Pensato così il modo *racconto* pertiene sia al romanzo che, soprattutto, alla novella moderna. Quest'ultima ha in realtà in sé una sua identità peculiare che può coincidere con le modalità di rappresentazione oggettiva (come accade per esempio nei narratori veristi), ma presenta, a ben guardare, molte più similarità con il genere drammatico, ossia «la tragedia classica o unitaria». Citando infatti il Niccolò Tommaseo del *Dizionario estetico* scrive quindi Pirandello:

La novella, egli dice, sta al romanzo a un di presso come la tragedia osservatrice delle unità al dramma storico. E la novella e la tragedia classica condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti, che la natura presenta o dilatati o dispersi [...] La novella e la tragedia classica invece pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano: intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso insomma<sup>46</sup>

Il paragone con la forma drammaturgica dell'antichità non fa altro che nobilitare ulteriormente la tradizionale forma prosastica italiana. Ma l'averne stabilito la similarità su un livello organizzativo superiore (la *dispositio* dei fatti all'interno della *fabula* e la successiva traduzione in un intreccio originale) non significa affatto affermarne la completa identità di stile. Come confermerà infatti la successiva produzione novellistica dell'autore agrigentino vi sarà una distinzione notevole tra novelle e drammi<sup>47</sup>, sebbene come è noto, alcuni di quest'ultimi siano desunti da esse. Una definizione quindi da intendersi non in modo univoco e rigido, ma flessibile e plurimo, come chiariscono poi le parole successive dello stesso scrittore nella conclusione dell'articolo:

Più che ragionare sui generi, ho voluto far qui fuggevolmente qualche osservazione sul modo con cui si applicano e dovrebbero invece applicarsi le definizioni di romanzo, racconto, novella, ma nessuna menomazione di libertà a gli artisti e nessuna imposizione di limiti<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Si tratta di una differenza fondamentale che sarà in seguito approfondita nel testo *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, contenuto nel più corposo saggio *Arte e scienza* (1908), nel quale Pirandello supererà dall'interno le metodologie estetiche proprie del naturalismo, con una maggiore padronanza teorica.

<sup>45</sup> G. Bertocini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p.15.

<sup>46</sup> L. Pirandello, *Romanzo racconto novella*, in G. Finocchiaro Chimirri, *Teorie pirandelliane sulla prosa narrativa* cit., pp. 147-148

<sup>47</sup> «In realtà il teatro e la novellistica hanno per Pirandello una funzione distinta e corrispondono a un diverso atteggiamento interiore» (G. Finocchiaro Chimirri, *Teorie pirandelliane sulla prosa narrativa*, cit. , p.141).

<sup>48</sup> Ivi, p. 148.

Si tratta di una importante affermazione inerente la libertà poetica e la spontaneità inventiva nel comporre opere d'arte: noti argomenti chiave della successiva riflessione pirandelliana.

In totale coerenza con la sua concezione di *sincerismo* in arte, Pirandello interviene una seconda volta sull'argomento novella, mostrando una maggiore profondità di contenuti teorici che vanno questa volta al di là delle canoniche questioni formali e rientrano, piuttosto, in una dimensione a tratti etica del fatto letterario. Unendo nella medesima sfera semantica piattaforma umanistica e arte del comporre, vengono coinvolti direttamente i nuclei ideativi di ogni singolo autore che si vuole studiare. L'articolo in cui viene esplicitato tutto ciò è del 16 giugno 1906. Pubblicato nella rivista «La Nuova Antologia», si intitola *Novelle e novellieri*. Esso costituisce una rassegna di recensioni a singoli volumi di prose brevi, tra i quali spicca la silloge *Coscienze* dell'amico e maestro Luigi Capuana. Pirandello dunque sceglie di confrontarsi da vicino con i suoi colleghi novellieri e inizia il suo testo critico discutendo proprio in merito ai pensieri capuaniani sulla forma novella, espressi nella prefazione a *Coscienze*. Viene ribadito in sostanza il legame tra stile e contenuto, valido in quanto principio generale di qualsiasi opera di natura letteraria:

Nella prefazione amaramente arguta al suo ultimo volume di novelle, *Coscienze*, Luigi Capuana ha voluto riaffermare la sua antica convinzione che la novella debba esprimere unicamente creazione di caratteri, di personaggi che vivono nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro e che la forma debba essere così intimamente fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso. Tale convinzione racchiude un criterio d'arte e una norma, che non si riferiscono propriamente alla novella soltanto, bensì ad ogni opera letteraria, segnatamente narrativa, che non voglia essere un futile giuoco o un'insulsa esercitazione di stile.

Noi non vogliamo sapere che cosa debba essere una novella, come non vogliamo sapere se molte narrazioni o rappresentazioni più o meno brevi, che oggi vanno sotto il nome di novelle, non rispondano più o rispondano male alla definizione che di questo genere letterario si dava una volta, a gli esemplari che ce ne offre la storia letteraria nostra o di altre nazioni, secondo la lunga evoluzione del genere stesso<sup>49</sup>

Pirandello sottolinea in linea di massima due aspetti tra loro legati. Primo aspetto: il genere, in relazione ad una dimensione diacronica, considerata all'interno della penisola italiana, vanta una celebre e lunga tradizione; secondo aspetto: da tale fatto scaturisce però, in modo inevitabile, la consustanziale metamorfosi alla quale è andata incontro proprio la stessa novella, in quanto sottoposta alle inesorabili mutazioni del tempo («la lunga evoluzione del genere stesso»). Di conseguenza risulterebbe privo di senso enucleare ulteriori elementi per una definizione stabile che non troverebbe inoltre campo di applicazione nell'attualità del panorama narrativo italiano, cioè al

---

<sup>49</sup> L.Pirandello, *Novelle e novellieri*, in Id., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, pp. 510-530.

momento stesso in cui Pirandello scrive le sue pagine critiche. Bisogna guardare allora al problema da un altro punto di vista: quello della vitalità in sé della forma, consapevoli delle sue polimorfe e mutevoli attestazioni:

Che importa il nome? Che importa il metodo o il criterio o la norma?

L'arte è vita; non è un ragionamento; e la bellezza non nasce mai viva da una formula, né sta al servizio d'alcun pedante.

Noi vogliamo vedere se la breve opera d'arte narrativa, qualificata ancora come novella, sia un essere vivo; vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; vivo in virtù della sua propria e intrinseca legge, invece, legge vitale e organica, racchiusa nel primo germe da cui è nato e in cui già erano, fin dall'inizio il suo destino e la sua forma, vogliamo vedere se a questa legge l'opera d'arte abbia obbedito, se il germe cioè si sia sviluppato naturalmente o spontaneamente sia fiorito. Se poi quest'essere vivo appartenga a un nuovo genere o sia un individuo che vive per conto suo, è questione di catalogo e di casellario.

L'arte non ci ha che vedere.

Vorrei che fosse bandita una volta per sempre nell'esame delle opere d'arte ogni discussione di metodo.

Non se ne può più veramente!<sup>50</sup>

Favorevole ad un'idea organicistica dell'opera d'arte, sulle orme del maestro Capuana, Pirandello rifiuta in definitiva, anche per quel che concerne il profilo teorico del genere novella, qualsiasi categorizzazione preventiva basata su schemi esteriori e modelli retorici da imitare. La concezione a-dogmatica e a suo modo anti-conformista dello scrittore siciliano si riverbera persino nella strigliata insofferente contro il giornalismo letterario italiano, colpevole, a suo dire, di non fornire alla novella il giusto circuito recettivo che essa meriterebbe:

Se la vecchia profezia che il giornale ucciderà il libro dovesse avverarsi, si avvererebbe, prima che per ogni altro libro, per quello di novelle. I giornali letterari e le riviste hanno bisogno di novelle; gli editori, all'incontro, le accettano malvolentieri. I lettori che con poca spesa possono prendersi il gusto di leggerle nei giornali, non comprano poi il libro dove esse son raccolte. Ma d'altra parte gli autori non sanno rassegnarsi a vedere sparpagliata e sperduta la loro opera; e vogliono almeno salvare dal naufragio nel mare magno del giornalismo le loro migliori novelle, raccoglendole in volume. Gli editori, di buona o mala voglia, bisogna che le accettino e trovino la via per farle andare.

Una buona novella può dare, alla lettura, più squisita e più intensa soddisfazione anche d'un bel romanzo; oltre che per la sua brevità succosa, essa risponde meglio alle necessità della vita nostra, così affrettata e premeva da tante cure. Ma è vero che una buona novella è rara appunto per la sua brevità; com'è raro però altresì che un romanzo si mantenga bello nell'ampiezza delle sue proporzioni. Se quella rischia di non soddisfare, questo rischia spesso di stancare.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 511.

<sup>51</sup> Ivi, p. 515.

In conclusione per Pirandello, nonostante l'effettiva degradazione imposta dal popolare mezzo di pubblicazione e diffusione (ovvero il giornale e la rivista), la novella rimane comunque una illustre forma classica, tanto nobile per le sue interne caratterizzazioni di stile, quanto straordinariamente soggetta alla mutevolezza nel tempo per il suo stringente legame con un contesto reale in perpetuo movimento. La sua preziosa brevità è però intesa come capacità di addensare in poche e intense linee una pluralità di sfumature formali, aperte alle eterogenee affettazioni umane del mondo moderno. I testi brevi dello scrittore siciliano, proponendo singoli scorci di vita, individuali o collettivi, dispongono così di una sapiente eccentricità di temi e stili da annodare alle aperture del genere stesso, sensibile perfino alle trasformazioni sociali esterne e alle conseguenti nuove interpretazioni dei fatti estetici, morali e culturali.

Da questo punto di vista penetrare fin dentro la primissima officina critico-creativa dell'autore agrigentino può rivelarsi un fruttuoso percorso in grado di fare affiorare ulteriori elementi, utili a marcare l'intersezione della novella con evidenti statuti saggistici. Ciò significa avvalorare l'idea di una rimodulazione in senso analitico-argomentativo del processo narrativo per ciò che concerne il versante stilistico; e mostrare al contempo una patente connessione tra questi esiti testuali e le stesse idee antiretoriche dello scrittore espresse in merito ai modelli della tradizione letteraria italiana e straniera.

Se tuttavia, come si è già visto, sia Capuana che De Roberto sperimentavano nelle loro prose narrative un progressivo allontanamento dalle consuete rappresentazioni oggettive proprie del Naturalismo più rigido, approdando di fatto verso forme atipiche di narrativa breve, in cui a prevalere è piuttosto un forte elemento soggettivo e una tendenza alla scomposizione dei piani logico causali del reale, in Pirandello emergono invece altri elementi strutturali diversi rispetto alla tradizione passata. Tali elementi sono da ricercare con gradualità e cautela, considerando la forma novella non un *quid* ideale, concluso e coerente da cui partire, ma rispettando in sé, seppure nel progressivo snodarsi del tempo, «l'autonomia di ogni singolo componimento»<sup>52</sup>. Tuttavia è bene iniziare da alcuni dati base, da certe questioni ideative e da caratteristiche tipiche dell'universo narratologico post-Ottocentesco, che forniscono una adeguata cartina di tornasole per saggiare i principali movimenti cui va incontro il testo.

Innanzitutto bisogna riferirsi al ruolo e all'identità letteraria che assume la novellistica all'interno dell'intera compagine creativa dello scrittore a varie altezze cronologiche. E non vi è dubbio che,

---

<sup>52</sup> J. Moestrup, *La struttura della novella pirandelliana*, in AA., VV., *Le novelle di Pirandello*, Ediz. Del Centro Nazionale di Studi pirandelliani, Agrigento 1980, p.37. Il critico, consapevole di ancorare la novella pirandelliana all'intero contesto delle opere dello scrittore, si limita a descrivere una larga prospettiva d'insieme elencando tratti fondativi unicamente in alcuni luoghi tematici delle novelle come il caso, il conflitto, la catastrofe, la pulsione sessuale.

limitandosi ad una mera prospettiva quantitativa – quantomeno rivedendo la tassonomia dei primi quindici anni del Novecento –, la folta produzione di componimenti apparsi in varie testate, basterebbe già di per sé a dimostrare l'importanza e la dedizione profonda di Pirandello nei confronti del genere letterario in questione. Tuttavia si deve pensare alla novella non come semplice traduzione inventiva di una precedente elaborazione critica, ma considerarla quasi una naturale esemplificazione espressiva, una lineare continuità stilistica che amplia di gran lunga il respiro ideologico dei saggi e di tutta quanta l'arte pirandelliana. Tenendo inoltre presenti caratteristiche note e basilari come «l'interscambiabilità fra modi e atteggiamenti discorsivi che nutre [...] la consuetudine pirandelliana dell'autocitazione»<sup>53</sup> è possibile pensare all'intera opera letteraria dello scrittore dei *Sei personaggi* come ad «un vasto sistema di vasi comunicanti»<sup>54</sup>, per usare una significativa metafora proposta da Lugnani.

Una dimensione decisamente multi livellare nella quale le fluide novelle, molto più rispetto alla testualità romanzesca e saggistica, sono tappe emblematiche di una ricca mappa letteraria *in fieri*. Le prose brevi in questo senso rappresentano importanti punti luminescenti che insieme accompagnano e sostengono da vicino l'intero itinerario poetico pirandelliano, snodandolo *sub specie narrationis*<sup>55</sup>.

Matura un disegno e, certo, una complessa progettualità dalla mole critico-inventiva non stratificata o dispersa, ma compatta e lineare, cui segno ineludibile è la contiguità tra generi limitrofi e la loro peculiare introflessione l'uno nell'altro. Per questo motivo ogni distinguo netto e perentorio appare, con buona probabilità, superfluo e fuorviante:

Forse non si tratta, dunque, di capire quale sia il luogo della novellistica nella mappa della testualità pirandelliana, ma piuttosto di intendere come, nell'*imago mundi* che l'opera di Pirandello nel suo complesso costituisce, le novelle siano adibite a tracciare e colorare quelle parti che la forma novella è la più adatta a disegnare; quelle porzioni rispetto alle quali l'affresco romanzesco è smisurato e disadatte sono sia la condensazione degli eventi che l'espansione interlocutiva del teatro, quelle porzioni d'altronde che la ferma argomentazione saggistica non potrebbe da sola illuminare interamente senza il soccorso di adeguati *exempla*, di micronovelle dunque. Non contrastano a questa congettura, ma

---

<sup>53</sup> L. Lugnani, *Introduzione* a L. Pirandello, *Novelle*, Einaudi, Torino, 1994, p. VIII.

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> Renato Minore lega la lettura delle *Novelle per un anno* ad un continuo e forte disvelamento conoscitivo che ha nel lettore un punto focale ineludibile in quanto interprete attivo dei nuclei di conoscenza addensati in modo capillare tra le pagine dei testi: «Il lettore si muove senza guida o, meglio, lo guida la determinazione a muoversi in uno spazio di conoscenza che non è sotto chiave, come un tesoro. Essa pervade tutto, si diffonde, si mediatizza disseminando ovunque l'idea dell'esperienza come frammento di una impossibilità, di uno scrittore di natura filosofica *sub specie narrationis*» (R. Minore, *Il mondo delle novelle*, in *Pirandello e la sua opera*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo, 1997, p.35).

anzi la confermano, così le novelle-saggio e le novelle-requisitoria come, per altro verso, quelle che sono quasi azione teatrale, ma tanto concentrata e fulminea che, a drammatizzarla, un atto unico sarebbe misura già debordante<sup>56</sup>

Contemplando la vastità della prosa pirandelliana e isolare al suo interno «*exempla*», «micro novelle», «novelle-saggio», «novelle requisitoria», significa da parte del critico individuare una precisa tipologia di scrittura che, accostandosi a quella non d'invenzione dell'autore, la prolunga e la completa in modo emblematico; significa altresì indicare strutture flessibili che rappresentano, in una particolare veste formale, il segno evidente della metamorfosi originale cui Pirandello sottopone il testo novellistico. All'interno di queste stesse strutture sarà possibile individuare, per esempio, vari elementi ed aspetti come: il rapporto con la realtà esterna e la conseguente rappresentazione dello spazio; il problema della selezione dei fatti da raccontare; la loro interna *dispositio*, volta a costituire un determinato intreccio; espedienti retorici e strutturali legati ad esso (quali esordio, centro e finale delle vicende); percezione, costruzione e funzione dei personaggi; specifici modi del narrare di tipo analitico.

Volendo partire dal primo dato, quello sulla realtà, i temi ospitati nella maggior parte delle novelle pirandelliane sembrano confermare il fatto che in Pirandello narratore il dato realistico non è mai messo in discussione. Anzi, al contrario, si assiste ad una voluta enfattizzazione in senso paradossale del medesimo mondo reale, riverberato nella descrizione di determinati ambienti e rispettive classi sociali (la piccola-media borghesia impiegatizia, ma anche, spesso, il mondo contadino). Si tratta a ben vedere di un reale ipertrofico, spesso bizzarro ed eccentrico<sup>57</sup>, in cui dissonanze e illogicità delle situazioni, conflitti sociali e catastrofi naturali, incomprensioni e smarrimenti dei personaggi, nascono dalla stramba circolarità ossessiva con cui si guarda ai fatti del mondo sociale. Lo sforzo di razionalizzarli da parte dei medesimi personaggi, cercando magari di desumerne verità universali, fallisce miseramente. Le eventuali fughe salvifiche nel mondo indistinto dei sogni o dell'altrove visionario sono solo sconfinamenti momentanei; ma anch'essi non esulano mai da una dimensione concreta. Semmai, per insistito paradosso, è proprio un sovradosaggio di realismo ad attivare una funzione in parte contestativa<sup>58</sup> dei binocoli tradizionali

---

<sup>56</sup> L. Lugnani, *Introduzione* a L. Pirandello, *Novelle*, cit., p. VIII

<sup>57</sup> Ha scritto Paolo Grossi a proposito di enfattizzazione del dato realistico nella novellistica pirandelliana: «Ecco: nella speciosità, nella stranezza, nella bizzarria è individuata la qualità caratterizzante dei casi attorno a cui si sviluppano i racconti[...] Ad imporsi all'evidenza del lettore, infatti, prima d'ogni altro elemento narrativo, è proprio la paradossale, estrema eccentricità delle situazioni, la stravagante singolarità dei fatti» (P. Grossi, *L'iperbole e l'enfasi: note sulla novellistica di Pirandello*, in AA. VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, *Teoria e storia dei generi letterari*, vol. I, Bastogi, Foggia, 1985, p. 284).

<sup>58</sup> Parlando di aderenza a moduli realistici osserva Romano Luperini che: «Pirandello non si concede alcuna evasione da un orizzonte pragmatico-sociale che gli appare evidentemente insuperabile. Anzi, proprio il modo iperrealistico con cui ne accetta la logica comunicativa serve a mettere a nudo il carattere fittizio e mistificante del realismo istituzionale e a

con i quali si è soliti osservare il mondo circostante. Lo spazio fisico rappresentato, che si tratti di luogo urbano o naturalistico, è filtrato da una chiara parzialità interiore che sfalda «i rigidi schemi consequenziali su cui si articolavano gli intrecci realistico-naturalistici»<sup>59</sup> per flettersi piuttosto verso piani dilemmatici o esistenziali<sup>60</sup>. Al contrario di quello che avviene nelle prose brevi di D'Annunzio, dove il dato reale è rifuso organicamente in un esorbitante, simbolico e moderno panteismo naturalistico, lo spazio in Pirandello è strettamente connesso con la vera essenza della dimensione umana: quella sociale<sup>61</sup>. All'interno di questa socialità emerge poi la particolare rappresentazione dei fatti.

Di quali fatti si tratta? Ma, soprattutto: con quali modalità di selezione e organizzazione narrativa vengono annodati dall'autore negli intrecci? Se la risposta alla prima questione si trova facilmente ripescando all'interno del medesimo patrimonio tematico al quale attingeva Capuana<sup>62</sup>, e con lui gli altri esponenti del tardo Naturalismo italiano, la risposta al secondo quesito può essere invece tentata richiamando di nuovo in causa le definizioni teoriche sulla novella fornite dallo stesso autore in veste di critico, tratte a loro volta dal Tommaseo, come si è già avuto modo di notare. La capacità di condensare «in piccolo spazio i fatti, i sentimenti, che la natura presenta o dilatati o dispersi»<sup>63</sup>, o, ancora, la peculiarità necessaria di rappresentare solo il fatto «per la coda», ossia gli «eccessi» di esso e non la gradualità delle situazioni, illustrano in sintesi l'insieme dei procedimenti strutturali base presenti nei componimenti narrativi pirandelliani. Vagliando però l'intero *corpus*, ci si accorge che proprio queste caratteristiche sono soggette a considerevole trasformazione e variazione. Sia la brevità del testo che gli epiloghi presentano, rispetto al recente passato, vistose differenze. La prima raffigura una precisa situazione nella quale la narrazione onnisciente viene progressivamente meno<sup>64</sup>; i finali, invece, sono sempre più aperti, inconclusi e

---

permettere, talora, di prenderne amara vendetta» (R. Luperini, *Allegorismo «versus» simbolismo Pirandello e D'Annunzio novellieri* in Id., *Pirandello e D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1989, p.111).

<sup>59</sup> E, continua Grossi, «parallelamente, nel privilegiamento della sfera interiore, dello spazio della coscienza quale unico ambito ancora immune dal processo di reificazione ormai esteso a tutti i settori della vita sociale». (P. Grossi, *L'iperbole e l'enfasi*, cit., p.284).

<sup>60</sup> «Mettendo in relazione la realtà geografica dei luoghi con quella psicologica degli esseri umani, Pirandello crea paesaggi dell'interiorità, soggettivi, intrisi di umorismo. Paesaggi non convenzionali, in cui la natura è espressione di quell'autenticità dell'esistere ormai perduta dagli uomini. Specchio in cui riflettere le più riposte emozioni» (Cfr. per intero contributo di D. Marchese, *Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII congresso dell'Associazione degli italianisti (Roma, 17- 20 settembre 2008)*, a cura di C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam, Università di Roma la Sapienza, 2009).

<sup>61</sup> R. Luperini, *Allegorismo «versus» simbolismo*, cit., p. 113.

<sup>62</sup> L. Lugnani, *Introduzione a L.Pirandello, Novelle*, cit., pp. XVIII e XIX.

<sup>63</sup> Cfr. L.Pirandello, *Romanzo racconto novella*, cit.

<sup>64</sup> «La *brevitas* del racconto consente di far luce su schegge isolate della realtà fisica e psichica, e accentuandone il carattere irrelato e non riconducibile a una qualsivoglia visione della storia, scoraggia il ricorso alla scrittura onnisciente; prendendo i fatti di taglio, il racconto esprime nella condensazione delle vicende la parzialità di un'esperienza disperata, allucinata, irriducibile ad altro [...] uno strumento della crisi, per riflettere sugli esiti della modernità» (A.

densi di riflessività<sup>65</sup>. Ciò che cambia nella sostanza non è allora – come spiega Lugnani – tanto il *quod narrandum*, ma il *modus narrandi*<sup>66</sup>.

La struttura narrativa della novella pirandelliana assume nel concreto fattezze discorsive, analitiche e saggistiche che erodono le linee compositive precedenti fondate su parametri sostanzialmente armonici e logico-consequenziali. Su questo la critica è stata negli anni concorde, sottolineando di volta in volta aspetti quali l'atteggiarsi soggettivo del racconto, il ruolo dei personaggi, la loro funzione narrante all'interno dei testi, la meta-letterarietà delle vicende. Inoltre, peso sempre più rilevante ha lo spazio riservato all'interpretazione più che all'azione in sé e la particolare moralità che emergerebbe dai singoli temi<sup>67</sup>.

Tale caratterizzazione stilistica, così importante e prevalente nella novellistica pirandelliana, parte già da una constatazione generale, spiegata da Debenedetti in un suo celebre saggio: la costante capacità inventiva e la conseguente centralità affidata alla parola dialogica che il critico ha definito «recitativo pirandelliano»<sup>68</sup>. Un *logos* dunque che non è soltanto misura del discorso o dimensione logico- ragionativa, ma anche, e soprattutto, stile locutorio tendente alla combinazione di più codici

---

Marini, *Questioni di forma in 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello: storia, struttura, modelli*, in «Studia Minora» Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, L 25, 2004, p.129).

<sup>65</sup> La particolare funzione dei finali delle novelle pirandelliane è stata accuratamente studiata da Sergio Blazina il quale, dopo avere opportunamente illustrato quanto accade nelle prose brevi di Verga e D'Annunzio, riferendosi a Pirandello, parla, per l'appunto, di «epiloghi commentativi come di un oggetto di riflessione, ma soprattutto spunto di argomentazione» (S. Blazina, *L'epilogo e la novella: Verga D'Annunzio, Pirandello*, in AA. VV., *Metamorfosi della novella*, cit., p. 269).

<sup>66</sup> Scrive a tal proposito ancora Lugnani: «La scrittura umoristica non è una semplice scelta di stile e neppure, a ben guardare, soltanto uno sbalzo di registro: è un altro modo di raccontare il mondo. *Il quod narrandum* può benissimo restare il medesimo, ed è anzi quando resta il medesimo che la differenza è più percepibile: è il *modus narrandi* che svuota dal di dentro i vecchi narrabili realistici, che determina una sorta di fissione del realistico lasciandolo apparentemente intatto. Un adulterio borghese, narrato umoristicamente, resta un adulterio e nel contempo, deformato, rimpicciolito ad accidente minimo o iperbolizzato a catastrofe, diventa irriconoscibile come sequenza di una storia borghese. Predicato umoristicamente, il mondo non è più lo stesso» (L. Lugnani, *Introduzione a L.Pirandello*, cit., p.XIX bis).

<sup>67</sup> A sottolineare questa nuova lettura di tipo tematico è stato di recente Giuseppe Rando. In particolare lo studioso parla di contenuti dai risvolti speculativi, morali e perfino politici: «Nel vasto mare delle *Novelle per un anno*, si evidenziano due nitide direzioni tematiche: quella speculativa, spinta fino ai limiti estremi del relativismo assoluto, e quella morale rigorosamente perseguita. Esse si incrociano, di norma, sulla pagina, in una girandola di soluzioni strutturali e stilistiche, di cui si va viepiù palesando la forza espressiva. Di fatto, una risoluta, antimetafisica volontà di sapere converge con una spiccata istanza morale nell'intento di svelare, magari col supporto dell'umorismo, i complessi raggiri di cui si ammanta la frode della cultura dominante» (G. Rando, *Pirandello novelliere moderno e antimoderno*, in Id., *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Franco Angeli, Milano, 2014, p.141).

<sup>68</sup> Memorabili le parole di Giacomo Debenedetti, che si riferiscono in generale all'intero sistema stilistico pirandelliano e alla possibilità sempre aperta di esperire soluzioni formali: «Pirandello arriva a inventare quasi inesauribilmente, perché la sua posizione di manovra gli permette di ricavare ed esprimere tutte le combinazioni del possibile. Parimenti si spiegheranno il tono e lo stile. Parlino direttamente i personaggi, o parli il narratore, c'è un certo recitativo pirandelliano: senza remissione, precipitantesi a capofitto sempre verso la stessa cadenza, con sempre lo stesso andare, e non ha che la sua ansia per eludere la monotonia. Fratturato, smanioso di lasciarsi aperto, esso cresce e incalza tornando su se stesso, come a correggersi e riprendersi nel tocco successivo, come pentito di non essersi mai del tutto spiegato. E passa sulla parola e la divora, quasi che questa sia, sì, la definizione momentanea di ciò che deve essere detto, ma soprattutto la rotaia più diretta e veloce per correre verso il poi» (G.Debenedetti, «Una giornata» di *Pirandello*, in Id., *Saggi critici*, seconda serie, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 286)

e all'intenso sfruttamento di una semantica della comunicazione in perpetuo conflitto con le leggi civili imposte dalla società. Tonalità di tal genere ricadono nella categoria epistemica del relativismo conoscitivo, il quale, tradotto in forma narrativa, dà luogo a soluzioni privilegianti soggettività, scissioni coscienziali e riflessioni. Elementi che, in linea di massima, seguono i pensieri teorico-metodologici espressi da Pirandello in molti passi del suo testo critico *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*<sup>69</sup>. Tenendo presente quest'ultimo saggio si può pertanto affermare, con Pirodda, che:

L'atteggiarsi soggettivo del racconto comporta anche, nelle novelle di Pirandello, la forte presenza di elementi discorsivi, cioè di tutto ciò che si potrebbe contrapporre alla narrazione pura, alla presentazione obiettiva dei fatti e dei personaggi in azione: elementi discorsivi possono essere i pensieri, le riflessioni, la formulazione di opinioni e di idee, la discussione dei fatti e degli aspetti della realtà presentati nel racconto, sia che siano svolti direttamente dal narratore, o da un personaggio che parla in prima persona, oppure in maniera più o meno indiretta attraverso il punto di vista dei personaggi che agiscono nella novella. È un aspetto, questo della prevalenza di elementi di discorso rispetto ad elementi narrativi, che è indicato da Pirandello stesso, quando [...] parla della prevalenza della «esposizione» rispetto alla «rappresentazione» nel tipo di novella verso cui propende: con una grande varietà di articolazioni e sfumature possiamo in genere caratterizzare le novelle di Pirandello come un misto di narrazione e di discorso, o come «narrazioni discorsive»<sup>70</sup>

Un testo in cui risulta prevalente, rispetto al fatto narrato, la funzione narrante, sia essa affidata ad un narratore esterno o ad un personaggio interno, – entrambi ovviamente non più onniscienti, ma consapevoli portavoce di una visione del mondo frammentata, inspiegabile e certo parziale – è nei fatti un testo nel quale mutano i rapporti di prospettiva col mondo esterno e con essi la rappresentazione dell'agire sociale dell'uomo al suo interno. Il palesarsi così, in primo piano, di «un soggetto perennemente interpretante»<sup>71</sup> o di una autocoscienza ipercritica, giudicante sia le azioni altrui che se stessa, è segno precipuo di un modo diverso rispetto alla raffigurazione dell'individuo contemporaneo proposta dal recente passato romantico prima e naturalista dopo: emerge in sostanza

---

<sup>69</sup> Alcuni luoghi di questo importante scritto pirandelliano contenuto in *Arte e scienza* saranno discussi nel prossimo capitolo, interamene dedicato alla scrittura saggistica dell'autore.

<sup>70</sup> G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno». Ideologia e forma narrativa*, in AA. VV., *Letteratura e società, Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, vol. II, Palumbo, Palermo, 1980, p. 540.

<sup>71</sup> La felice formula è di Giancarlo Mazzacurati, quando parla nel suo *Pirandello nel romanzo europeo* di «allegorismo alla rovescia», intendendo con ciò il particolare rapporto invertito per cui non è più l'individuo a imporre con forza il suo pensiero, la sua visione del mondo alle cose, bensì sono quest'ultime che gli si presentano davanti e «gli dichiarano d'essere là presenti per significare *altro* da quello che appare nella piatta evidenza». A cambiare rispetto a prima è il fatto che, in ogni caso, il soggetto interpreta di continuo e frantuma con la mente secondo angolature dissonanti non più in armonia, ma sempre in statuto di conflitto» (G.Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il mulino, Bologna, 1987, p. 222).

un io marginale e anti eroico, riflessivo e perplesso, che scompone nozioni basilari o elementi strutturali come il tempo e il paesaggio. Si parla in questo senso di un «allegorismo moderno»<sup>72</sup> che coinvolge in modo totale l'attività del soggetto. Un'attività concepita in tal modo e cioè concentrata sempre più su indagini cognitive, sforzi ermeneutici e istanze euristiche non fa altro che esaltare il ruolo e la funzione di un personaggio sempre più interprete, detective o saggista. Viene quindi esternato, seppure nella finzione creativa, un accanimento conoscitivo, un spirito di costante ricerca<sup>73</sup>, che non è però sterile speculazione intellettuale fine a se stessa: anzi, gli eccessivi atti interpretativi che caratterizzano il monologare dei personaggi all'interno dei testi si configurano come veri e propri atti ironico-polemici di denuncia delle proliferanti e false teorie metafisiche sull'uomo e sul mondo.

La struttura narrativa che globalmente viene fuori, non raccontando i fatti quali sono, ma limitandosi a commentarli, a sviscerare da essi possibili significati, si assimila così ad una struttura sempre più meta-letteraria che caratterizza molti testi pirandelliani. Dire questo significa sostenere del resto che Pirandello continua quel che in fondo già autori come Capuana, Cantoni o De Roberto avevano tentato poco prima, ciascuno con le proprie peculiarità, nelle loro opere narrative: ovvero, immettere in esse grumi di riflessione che riguardavano nodi di teoria letteraria o che investivano direttamente i pensieri del personaggio di invenzione.

Analogamente Pirandello si serve spesso nelle sue novelle di immagini, temi e figure fittizie che illustrano concetti già espressi nei suoi saggi critici. Fare della meta-letterarietà attraverso le novelle, cioè riflettere su principi esistenziali, su costumi culturali e morali, su dinamiche storiche e politiche o sull'arte letteraria e i suoi processi creativi attraverso la medesima letteratura, significa in fondo sgretolare l'impianto narrativo tradizionale dei testi inventivi, minarne le sistematizzazioni compositive per innestarvi diatribe teoriche sugli stessi modi di concepirli:

---

<sup>72</sup> Così esso è spiegato da Romano Luperini: «La dimensione della temporalità e della mondanità, il cumulo di particolari tagliati via da ogni speranza di redenzione e d'universalità, il bisogno di un significato razionale e/o morale da imporre o sovrapporre alle cose nel momento stesso che non lo si può più ritrovare al loro interno, la frantumazione che si estende sino alla figura umana e all'interiorità dell'io, lo stesso "furore distruttivo" che disarticola il reale e dissolve i presupposti d'armonia e di *correspondances* fra il soggetto e il mondo: sono questi appunto i caratteri peculiari dell'allegorismo moderno» (R. Luperini, *Allegorismo «versus» simbolismo*, cit., p. 122).

<sup>73</sup> Spiega Pirodda che il senso globale della narrativa dell'autore «è quello di rendere problematica la narrazione, coinvolgendo il lettore in una ricerca, nell'approfondimento, sì, di aspetti della realtà, ma soprattutto dei processi con cui avviene l'approccio alla realtà. Perciò, anche se spesso il risultato della ricerca può apparire gratuito (per esempio in *La carriola* si apprende alla fine l'atto assurdo del protagonista), il significato del racconto non ne viene sminuito, in quanto oggetto della narrazione è proprio la ricerca, la messa in discussione della possibilità di comunicare fatti di significato univoco, la rappresentazione della convenzionalità e problematicità dell'approccio al reale» (G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno». Ideologia e forma narrativa*, cit., p. 547).

Proprio il ruolo primario assegnato alla riflessione critica nella concezione estetica di Pirandello e la funzione problematica e maieutica del 'narrare' pirandelliano determinano in moltissimi racconti dello scrittore siciliano una vera e propria invasività di elementi discorsivi, che finisce sovente per dissolvere l'impianto narrativo, già di per sé scarno. In alcuni racconti, che si potrebbero definire anti-novelle, e che si collocano su un piano di particolare continuità rispetto alle meta novelle, la narrazione è puramente un pretesto per impostare una discussione teorica.

Non mancano inoltre nel *corpus* novellistico, e sono anzi piuttosto frequenti, le occasioni in cui lo scrittore, dissolvendo la finzione letteraria, esplicita il proprio ruolo di autore e la propria poetica narrativa [...] a testimonianza del fatto che le metanovelle non costituiscono un'esperienza isolata, ma si collocano ai limiti di una scrittura narrativa che presenta particolari caratteri di autoriflessività<sup>74</sup>

Componente essenziale per definire il disporsi metaletterario del testo novellistico pirandelliano è dunque la riflessività. Questa però può essere intesa anche come sfruttamento in senso corrosivo delle potenzialità comunicative e retoriche del linguaggio. L'operazione dell'autore sarebbe quella dell'adoperare la dimensione ragionativa innestandola in un sapiente gioco di destrutturazione e decodifica degli strumenti espressivi, per delinearne poi i segni esterni che si offrono alla lettura interpretativa dell'intera comunità. Si insinua così un particolare uso in senso anti-retorico e contestativo degli strumenti del discorso, affidati ai ruoli assunti dal personaggio, oppure inerenti la stessa natura orale del genere novella. Elementi messi in campo per smascherare le storture del potere, le mistificazioni della società, le chiusure delle istituzioni, prodotte a loro volta da un uso distorto del linguaggio<sup>75</sup>.

Infine, queste stesse caratteristiche connesse alla novella pirandelliana non sono tuttavia stabili, ma mutano in modo considerevole nel corso del tempo, andando incontro a fenomeni di rarefazione e, di conseguenza, palesando strutture sempre più flessibili ed eterogenee.

---

<sup>74</sup> N. Gazich, *Per una tipologia della novella pirandelliana: il caso delle meta novelle*, in «Otto/Novecento», n.16, 1992, p.44.

<sup>75</sup> È questa in buona sostanza la tesi convincente sostenuta da Giovanna Taviani, la quale propone di leggere buona parte delle novelle pirandelliane (se non tutte quante) alla luce del rapporto molto stretto tra 'persuasione' e 'retorica' esistente nella scrittura dell'autore. Le novelle paleserebbero un linguaggio oppositivo, colmo di strategie discorsive e narrative che si intrecciano le une nelle altre, per smascherare la retorica ufficiale prodotta dal potere. Scrive la studiosa, indicando bene il 'campo di battaglia' dello scrittore Agrigentino: «Di fronte a questo fittizio potere del linguaggio, Pirandello intraprende una strada opposta. Usa la retorica in una direzione anti-retorica. Si serve degli strumenti del discorso – ma alla fine anche del silenzio – per smascherare la menzogna della parola e denunciare i sofismi cui essa può dare luogo. La retorica non viene aggirata né rimossa, ma assunta come punto di partenza per essere criticata dall'interno; per 'persuadere' alla mancanza di verità». Andando più oltre essa indica pure gli elementi oggetto della ricerca così orientata ( la figure del personaggio testimone-giudice; la diversa riformulazione in senso moderno della cornice ora ridotta ad incipit ed explicit dei testi commentativi; la progressiva esautorazione e importanza del fatto) fornendo spunti per l'avvio di una nuova indagine formale che riguarda la testualità novellistica: «La critica ha fatto i conti con la dimensione retorica delle *Novelle per un anno*. Ha parlato di un carattere prettamente 'retorico' dello stile; ha messo in evidenza le coincidenze tra le proprietà del discorso argomentativo e la struttura della novella. È sotto questo profilo – ancora oggi poco esplorato – che il corpus offre spunti di grande interesse» (Cfr., G.Taviani, *'Persuasione' e 'rettorica' nelle novelle di Luigi Pirandello*, in G.Delia, F.Sposini, G.Taviani, *Ricerche sul moderno*, a cura di N. Merola, seconda serie, tomo I, Monteleone, Vibo Valentia, 2000, pp. 127 e ss.).

In questo senso, di recente, Riccardo Castellana ha voluto individuare uno spartiacque cronologico nella produzione in forma breve dell'agrigentino, individuato a partire dagli anni della prima guerra mondiale (1915-1918). Egli sostiene che i testi composti dall'autore durante questo periodo, e fino a tutti gli anni Trenta del secolo scorso, privilegiano strutture ad enigma, parabole ermeneutiche sull'incomunicabilità, esercizi di interpretazione dei segni<sup>76</sup> (per lo più rappresentati da figure di oggetti, piante o animali).

In definitiva si può affermare che anche dal punto di vista storico esistono importanti nodi di complessità che embricano su un stesso piano scrittura critica e novellistica, ciascuna recependo dall'altra influenze sia di contenuto che di stile e assorbendone quindi le dovute e reciproche modificazioni. In Pirandello, sulla scia degli scrittori critici-novellieri a lui più vicini, si notano proprio tali scambi e questa particolare *dispositio* verso una tipologia di "saggio novella" e di "novella saggio"<sup>77</sup> in cui dominano tutte le caratterizzazioni di stile di cui si è discusso fin qui. Una necessaria attenzione però agli stilemi e alle peculiarità che presenta al contempo la sola forma saggio in Pirandello aiuterà meglio a comprendere, e quindi a verificare, i successivi (o a volte coevi) esiti espressivi di tali contaminazioni formali tra i due generi prosastici.

---

<sup>76</sup> Cfr. contributo di R. Castellana, *La novella modernista in Italia. Pirandello e Tozzi*, in AA. VV., *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pacini editore, Pisa, 2013, pp.196-199.

<sup>77</sup> «Possiamo in genere caratterizzare le novelle di Pirandello come un misto di narrazione e discorso, o come "narrazioni discorsive"» (G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno». Ideologia e forma narrativa*, p. 540. Bis).

## Capitolo II: *Il saggio pirandelliano. Stili e nuclei ideativi*

### 2.1) *Estetiche in movimento*

Tra gli intellettuali dell'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, Pirandello appare l'autore che più di tutti riflette con passione, estro e originalità sul sistema letterario in mutazione, fornendo indicazioni sull'innovazione delle forme e su determinati modi di intendere la tradizione letteraria, riuscendo così a coniugare, sin dalla sua prima scrittura in prosa, in maniera pressoché simultanea, attività critica e prassi narrativa. Ciò con risultati alquanto significativi che si compenetrano l'uno nell'altro.

È noto infatti che – negli anni che vanno tra il 1896 e il 1915 – su riviste letterarie e terze pagine di testate giornalistiche locali o nazionali vengono pubblicate la maggior parte delle novelle pirandelliane, successivamente espunte, rielaborate e confluite, anche con diverso titolo, nelle varie sillogi in volume curate e pubblicate dall'autore. In previsione poi di quell'ampio progetto di definitiva “sistemazione” chiamato *Novelle per un anno*. Nello stesso periodo si infittisce però in maniera accorta l'interventismo critico dell'autore su fatti linguistici e questioni letterarie, o, in generale, di costume estetico, aventi una qualche ricaduta anche in ambito morale, culturale e politico.

Caratteristiche evidenti quali occasionalità, autoreferenzialità e marginalità, attribuiti agli scritti saggistici pirandelliani<sup>1</sup> hanno messo in ombra importanti aspetti di stile, in realtà risultati, ad un successivo e più penetrante esame, elementi fondanti della poetica dello scrittore di Agrigento: utili quantomeno a rivelare un singolare approccio nell'ambito della produzione e ricezione della propria opera. Si tratta tuttavia, come è stato già rilevato, di un atteggiamento critico e di una posa letteraria declinate verso patenti statuti soggettivi e autobiografici<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Villa, *Dinamica narrativa in Pirandello*, Liviana, Padova, 1976, p.15.

<sup>2</sup> «La conseguenza più evidente di questa condizione testuale consiste nel fatto che nel saggio pirandelliano sulla dimensione pubblica, sulla costruzione o formalizzazione critico-letteraria predomina una forte soggettività che precede, accompagna e conclude il saggio stesso piegandola a una forma, insolita per un saggio che vorrebbe essere estetico, in gran parte personale in senso autobiografico vero e proprio». (S. Zarcone, *L'umorismo di Pirandello: un saggio in maschera*, in AA., VV., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, :duepunti edizioni, Palermo, 2007, pp.74-75).

Inoltre, a volere prendere come esempio e punto di partenza il saggio più noto dello scrittore, quello di maggiore destinazione accademica, ossia *L'umorismo* (1908), si nota una alternanza tra momenti riflessivi e momenti narrativi all'interno della medesima struttura testuale. E, quasi a volerne confermare sulla prassi inventiva le tesi, si moltiplicheranno in quello stesso periodo le produzioni prosastiche di Pirandello che utilizzeranno questo stesso processo critico-creativo a livello di scrittura, ossia un prezioso impasto di grumi di realtà e filtri immaginativi, tale da conferire a questi testi dignità e valore letterario, cifrando di fatto un lavoro teorico incessante e duraturo nel tempo.

Premesso inoltre che lo statuto del saggio pirandelliano è per sua natura «ambiguo»<sup>3</sup>, si notano però, sin dai primi testi, costanti caratteristiche essenziali di tale forma in prosa, utili a collocare l'opera dello scrittore al confine labile tra diverse tipologie di testualità. Modalità colloquiali con il lettore, riflessività posta in forma di domande retoriche, e, soprattutto, tendenza a figurare roveli meditativi e questioni critiche in personaggi fittizi dall'ottica singolare o, ancora, in immagini paradossali, sono certo alcuni elementi sufficienti per affermare (e confermare) che in Pirandello «quella narrativa è dunque una delle poche forme di saggio possibile»<sup>4</sup>.

Scopo di questo capitolo è quindi quello di rilevare nella scrittura non d'invenzione pirandelliana proprio questi stessi fenomeni di frizione, sovrapposizione e contaminazione tra codici e registri formali, che si situano all'incrocio flessibile tra saggistica e narrativa. Tali fenomeni di interferenza modificheranno, in parte, anche la stessa identità formale della novella pirandelliana, marcandone la fisionomia e la alterità letteraria rispetto ad altre produzioni<sup>5</sup>. Ma, prima di indagare ciò è bene sostare sui contenuti di questi particolari testi critici d'esordio.

Con la consapevolezza di vivere in un mondo solcato da faglie destrutturanti sul versante epistemologico e in continua trasformazione dal punto di vista sociale e culturale, Pirandello sente il bisogno di legare gli aspetti tematici dell'incomunicabilità e del relativismo conoscitivo ad un atteggiamento teorico dalle taglienti sfumature polemiche, eppure così intrise di rinnovamento dal punto di vista estetico, maturato a seguito di rigorosa riflessione. Persino dalla prima saggistica dunque vengono fuori importanti idee e modi di concepire il fatto letterario che si ritroveranno

---

<sup>3</sup> W. Kryszinski, *Pirandello saggista fra soggetto e oggetto*, in *Pirandello saggista*, a cura di P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo, 1982, p. 364.

<sup>4</sup> S. Zarcione, *L'umorismo di Pirandello: un saggio in maschera*, cit., p.89.

<sup>5</sup> «For some groups of short texts, these phenomena of fiction, overlapping and contamination may eventually result in an uncertain status, particularly (but not exclusively) for first person accounts situated at the crossroads of essay, personal reflection and autobiographical account, who, depending on the point of view, may end up on either side of the dividing line between fiction and essay. The structural interaction and overlapping between short fiction and journalistic discourse does not remain without consequences for the short story's status as a "literary" genre» (B. Van den Bossche, *Di professione novellaro: Pirandello, short stories and literary identity* in «Pirandello's studies» 33, 2013, p. 57).

riverberati sottoforma di temi, stili e figure nelle composizioni successive dello scrittore. Se è vero, d'altra parte, che quello dell'autore siciliano è già agli esordi «un pensiero fortemente renitente all'appiattimento e al conformismo»<sup>6</sup>, è altrettanto veritiero ribadire che il lavoro di riflessione costante sulle principali problematiche estetiche del tempo, o su questioni prettamente linguistiche, è il frutto di una salda preparazione storico-filologica sperimentata direttamente su testi specifici e con severa intransigenza metodologica, come testimoniano del resto gli ultimi anni di formazione universitaria vissuti dall'autore a Bonn.

Tuttavia è sorprendente scoprire come sotto la coltre asettica e formale del filologo tardo-positivista si nasconda già una fantasia creativa e una vasta apertura mentale, volta a fornire inusitate interpretazioni di quanto già letto o depositato nel bagaglio conoscitivo della precedente tradizione letteraria italiana ed europea. Sono molto interessanti in tal senso i primi articoli che il giovane Luigi Pirandello scrive a ridosso del 1890, pubblicandoli sulle pagine della rivista fiorentina «Vita nuova», importante organo di stampa politico, culturale e morale, stando almeno alle informazioni fornite in merito da Andersson<sup>7</sup>. Il primo saggio apparso su questa testata, recante la firma di Pirandello, è datato 8 dicembre 1899 e si intitola *Petrarca a Colonia*. Questo breve articolo è scritto in veste di studioso di filologia romanza e recensore di scritti accademici sulla disciplina, ma manifesta altresì una visione letteraria già molto *sui generis*, aperta a originali considerazioni, le quali contengono in sé il germe della personale polemica letteraria intarsiata da spunti moralistici. Questi sono da intendersi però con accorta ironia:

Che il periodo storico degli Umanisti e del Risorgimento dell'antichità classica, il quale è pur tutta gloria d'Italia, e che però a nessun altro meglio che a un italiano degnerebbe offrirsi come campo di studio e di ricerche, sia per gran parte il meno noto in Italia, vuoi nel suo spirito, vuoi nei suoi autori e nelle loro opere, è certamente un fatto per quanto deplorabile, innegabile. E sì, che la base e quanto potrebbe occorrere per la preparazione di un tale studio, è tutta in Italia, nelle biblioteche nostre, aperte finora almeno su questo punto quasi solamente alle indagini degli stranieri. Ma, ahimè, la critica dei testi e il metodo scientifico di condurre una edizione dei nostri classici, sono ancora, purtroppo, da nascere in Italia<sup>8</sup>.

Partendo dalla constatazione che il periodo dell'Umanesimo e del «Risorgimento dell'età classica», definito senza indugi «tutta gloria d'Italia», è un'epoca storica, un sentiero di ricerca

---

<sup>6</sup> A. Asor Rosa, *Pirandello saggista fra soggettivismo e oggettivismo* in AA., VV., *Pirandello saggista*, cit., p. 12.

<sup>7</sup> G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almquist e Wiskell, Stoccolma, 1960, p. 61 e ss.

<sup>8</sup> Si cita da L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, p. 61. Le successive citazioni si utilizzerà la sigla "S. I. "

trascurato paradossalmente dagli stessi studiosi italiani e apprezzato invece da quelli stranieri, Pirandello utilizza toni deplorabili e acute sferzate ironiche nel tratteggiare gli atteggiamenti e le pose culturali italiane. Ciò secondo un ben preciso filone della trattatistica nazionale che risale quantomeno al Leopardi del *Discorso sullo stato presente dei costumi degli italiani*. Chi scrive lamenta inoltre la mediocre attitudine scientifica dei filologi italiani, ben lontani dall'acquisire gli adeguati strumenti interpretativi che pure avrebbero sotto gli occhi. Segue quindi un invito, interno agli addetti ai lavori, a spostare l'oggetto di studio:

Frattanto, di quel glorioso secolo della nostra storia letteraria, se da un canto specialmente per studio e cura dei dei cultori di filologia romanza è stata esplorata la parte che dirò per contrapposizione medievale e democratica, resta quasi muta alla nostra memoria quella più nobile e originale: la classica. Delle opere latine di quel tempo, alcune pur dilettevoli e leggiadre, dovrebbe farsi un'edizione critica e un'illustrazione chiara e minuta, cominciando dal Petrarca, che apre la via agli Umanisti, per venir poi a tutti gli altri, e così per far qualche nome, al Boccaccio, al Marsili, al Salutati, al Crisolora, al Bruni, al Traversari, al Bracciolini, al Guarino, all'Aurispa, al Filelfo, all'Alberti, al Valla, al Beccadelli...Sarebbe questa, stimo io, una speculazione libraria delle più lodevoli da consigliare a qualche editore nostro, e un nobile campo d'addestramento per i giovani studiosi. Quanti in Italia vorrebbero leggere, per esempio, l'*Ermafrodito* del Panormita!<sup>9</sup>

Merita interesse soffermarsi sulla non casuale aggettivazione utilizzata dall'autore per questa concisa rassegna storica, relativa alla produzione letteraria d'epoca antica. Se «medievale e democratica» viene definita la congerie di testi già nota ai filologi italiani, cioè quella riguardante gli studi sulla lirica provenzale, d'argomento amoroso o politico, addirittura «nobile e originale», ossia con un senso di più elevata e matura responsabilità intellettuale e non senza un voluto *discrimen* che segna «una differenza socio politica»<sup>10</sup>, è invece appellata l'opera così detta classica. Pirandello si riferisce evidentemente non ai testi greco-latini *tout court*, ma ad una produzione minore scritta in lingua latina fra Trecento e Quattrocento, ponendo però l'accento sulla estrema vivacità di opere di quel tempo, alle quali è attribuito il carattere di «dilettevoli e leggiadre»: connotati di solito attribuiti ai componimenti narrativi novellistici. Non è infatti un caso che, dopo l'invito a riprendere con maggiore vigore e nuovo interesse lo studio della figura e dell'opera di Francesco Petrarca, considerato in fondo l'iniziatore di questa prosa particolare, venga menzionato un ben nutrito gruppo di umanisti, novellieri o autori di facezie, burle e favole, all'interno del quale

---

<sup>9</sup> S. I., pp. 61-62.

<sup>10</sup> G. Compagnino, *Letteratura, lingua e nazione nel primo Pirandello*, in «Le Forme e la Storia», Rivista di filologia moderna, n.n. I, (1989), 1, p.41.

spiccano i nomi di Boccaccio, Bracciolini, Alberti. Lungimirante e fiducioso, il saggista continua, scrivendo poi che uno spirito di ricerca mosso da viva passione e vorace *curiositas* letteraria si spingerebbe anche nella lettura di opere come *L'Ermafrodito* del Panormita. Ci si potrebbe chiedere allora: perché mai il “glottologo” Pirandello inviti e stimoli alla riscoperta e alla rilettura di testi simili?

La risposta è presto data quando si torna a parlare di Petrarca. Dell'autore del *Secretum* si discute in maniera indiretta, in un successivo passaggio dell'articolo, citando uno studio monografico di George Voight, intitolato *Die Wiederbelebung des Klassischen Alterthums*, e cogliendo un aspetto estremamente eccentrico del poeta toscano, trascurato nella poderosa opera del collega tedesco: la propensione petrarchesca, «smania» (si noti il termine adoperato) per i viaggi. Un dato, quest'ultimo, apparentemente inusuale e secondario, oltre che poco significativo, ma che in realtà consentirebbe di rivedere da una nuova prospettiva il padre della lirica italiana, ingessato fino ad allora in un assetto fin troppo monolitico e uniforme. Dall'analisi minuziosa di alcune sue epistole, suggerisce Pirandello, emergerebbe così

...la straordinaria variabilità del suo animo e le contraddizioni del suo carattere, stando in aperto dissenso con quanto egli stesso scrive nel suo libro *De vita solitaria*. È un bel contrasto in verità, a immaginarselo errante di città in città, di nazione in nazione, assetato di gloria, in cerca di omaggi e di plauso, dopo aver letto come egli nella solitudine di Valchiusa passasse nel più semplice modo i suoi giorni, tra i libri e il verde della valle sola, vestito come un contadino e intento, tra la povera gente, a pescar nelle acque del Sorga!<sup>11</sup>

Affiorano in questo ritratto elementi che dinamizzano e *narrativizzano* parzialmente il breve saggio in questione. Ne sono spia significativa l'utilizzo di termini come «straordinaria variabilità», «contraddizioni», «aperto dissenso», «bel contrasto»; ma, soprattutto, la costruzione dell'immagine del poeta come se fosse un personaggio inventato, ritratto seguendo lievi sagomature che mescolano assieme alto («i libri e il verde della valle sola») e basso («vestito come un contadino»): ovvero, serio e faceto. Caratteristiche, quelle ascritte alle vicende biografiche del poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che in realtà sembrano riferite alla medesima produzione pirandelliana, sia d'ambito lirico<sup>12</sup> (si pensi alle poesie antifrastiche di *Mal giocondo*), sia narrativo: si pensi infatti alla variegata e concitata umanità, umile e altolocata, contadina e urbana, presente in molte successive novelle. A parziale conferma di ciò, sul finire del saggio vengono riportati segmenti di

---

<sup>11</sup> S. I. , p. 62 bis.

<sup>12</sup> «Non sembra un puro caso che Pirandello abbia osservato in Petrarca quella mutabilità interna che egli stesso aveva conosciuto in sé ed espresso sotto forma di *dissidio interno*, nelle poesie della sua prima raccolta» (G.Andersson, *Arte e teoria*, cit., p.63).

una lettera nella quale il Petrarca descrive i bagni presso il fiume di Colonia. Già il testo latino indica espressioni che danno coloriture comiche ad una storia condotta in modo trasgressivo ed irriverente, quasi si fosse in presenza di una piccola novella in nuce, con tanto di frase arguta finale. Pirandello ricerca quindi gli aspetti non retorici o lirici, ma narrativi e prosaici nell'arte dell'autore che paradossalmente finirà poi per annoverare tra gli scrittori che usano uno «stile di parole»<sup>13</sup> e non di cose. Ma, seppure da poeta e filologo, anche lui mostra di sapere volgere un penetrante sguardo fin dentro la più antica tradizione letteraria italiana, segnalando perfino in essa forme e tematiche originali.

Il secondo testo saggistico giovanile, pubblicato sulla «Vita nuova», dal titolo *La menzogna del sentimento nell'arte* (29 giugno e 6 luglio 1890), è invece uno scritto di più ampio respiro, composto da due parti, nelle quali il critico riflette sulle modalità rappresentative del sentimento umano all'interno di un breve *excursus* ragionato che contempla opere antiche e moderne. Se non vi è dubbio che per «arte» Pirandello intende sostanzialmente quella letteraria, vale tuttavia la pena rimarcare il fatto che essa, sin dal principio, è legata a connotazioni morali e sociali in linea con i tempi<sup>14</sup>. Metro di paragone non poco tendenzioso resta il delicato terreno del classicismo, o meglio, dei tentativi di riscrittura dello stesso in epoca moderna. Operazione in quegli stessi anni condotta e tentata, come è noto, sia da Giosuè Carducci sia, soprattutto, con maggiore enfasi e risonanza mediatica, da Gabriele D'Annunzio sul versante lirico e drammaturgico. E proprio il poeta di Pescara sarà il bersaglio polemico di Pirandello in successive recensioni.

Prendendo spunto dalla lettura dell'*Orfeo* di Angelo Poliziano (un autore che pur criticato, resta per lo scrittore siciliano tra i più cari e studiati), Pirandello critica la non immediata verisimiglianza, e quindi la vena leggermente stucchevole e menzognera, di alcune scene del dramma umanistico-rinascimentale, caratterizzato da una «stupida e misurata compostezza»<sup>15</sup>, se contrapposto al *Filottete* di Sofocle. La drammaturgia greca rimane infatti, secondo l'autore del *Fu Mattia Pascal*, la più adatta a rendere «l'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo». E ciò per fattori legati alla specifica natura della *gens* greca, ossia al particolare modo di «sentire» che aveva quel popolo. Il contrasto con la sensibilità e l'intelletto dei moderni emerge quindi in maniera lampante ed inevitabile:

---

<sup>13</sup> Si veda a proposito il celebre *Discorso su Giovanni Verga al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, datato 2 settembre 1920. (Cfr. L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit. p.1010 e ss).

<sup>14</sup> In *incipit* di discorso si legge infatti, quasi fosse una avvertenza ai lettori, la seguente frase: «tenendo conto dei tempi e delle razze, e del relativo modo di sentire e di pensare». (S. I., p. 66).

<sup>15</sup> Ivi., p.67.

È appunto questa armonia – sia detto di passaggio - che manca ora a noi, a causa delle nostre condizioni morali e sociali, e però non abbiamo ancora un teatro, e checché si faccia e si dica, difficilmente l'avremo. I Greci che l'ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati.

Proseguiamo. Il dovere rappresenta quasi sempre per se stesso una menzogna del sentimento. Mi spiego: il dovere è *obbligazione di fare*, e ora è la religione, or la morale, or son le leggi, or la nostra stessa condizione, or la civiltà, che impongono quest'obbligo, il quale è man mano divenuto in noi istintivo fino a determinare una coscienza, a detrimento e oppressione dei naturali e spontanei sentimenti.<sup>16</sup>

Adoperando ancora una volta un lessico e implicazioni di matrice etica, viene svolta una disamina attenta, la quale se da un lato ricorda lontanamente i pensieri nostalgici circa la superiorità degli antichi sui moderni, presenti pure in molte pagine dello *Zibaldone* leopardiano, dall'altro insiste su una contrapposizione sempre più netta, e destinata a rimanere irrisolta, tra sentimento e dovere, ossia tra libera, spontanea effusione di emozioni e affetti, e consapevole coscienza razionale della propria indole o identità. Opposizioni indicanti in sé i primi nuclei di una poetica umoristica<sup>17</sup> *in fieri*, la quale si tradurrà già nella prassi narrativa dei primi racconti. In essi i personaggi risulteranno divisi e lacerati, riflettendo in merito ai vari *idola* contemporanei, per dirla con Bacone: la giustizia, la fede, la religione, ecc. In questo primo, sostanzioso saggio pirandelliano inoltre il bilancio estetico-letterario di fine secolo è basato su tre criteri fondamentali: «il valore della spontaneità, la condanna dell'imitazione e la connessione dell'arte con la vita»<sup>18</sup>. Una valutazione condotta ponendo nello stesso piano sia le complesse sfaccettature della vita umana, sia i mezzi espressivi atti a rappresentarla. Venendo meno poi la serena disposizione d'animo e la distaccata contemplazione dell'uomo sui fatti della natura e del mondo, si sgretola tutto un orizzonte di pensiero classico, fondato su principi di armonica concordanza a livello gnoseologico. A sgranarsi lievemente, dal punto di vista percettivo, è invece lo sguardo conoscitivo appuntato su dinamiche del reale non più oggettivamente perfette, né determinabili o interpretabili univocamente.

Emerge quindi, in questi primari scritti teorici, un'etica del letterario predisposta all'apertura e all'anti-sistemicità, e un'estetica del moderno propensa all'accoglienza di temi e stili provenienti da angolature e punti di vista altri: il brulicante mondo urbano della borghesia cittadina, il rispolvero di generi letterari nuovi (tra i quali lo stesso saggio critico, per esempio), la ripresa di una tendenza

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 68.

<sup>17</sup> «...è la logica che uccide la vita, nel conflitto tra ragione e sentimento, ovvero nell'opposizione pirandelliana che è alla base dello sdoppiamento umorista» (A. Perli, *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2012, p. 49).

<sup>18</sup> C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1970, p.58.

lirica, antifrastica e dissonante, una novellistica colma di reinvenzioni e paradossi, riflettente le disarticolate dinamiche umane. Ciò non significa, né si traduce automaticamente (è lo stesso Pirandello a ribadirlo con efficacia e perentorietà) in una incontrollata esterofilia, bensì in un modesto ripensare con gradualità la medesima tradizione letteraria italiana seguendo percorsi diversi, legandoli alle problematiche culturali del presente.

Si tratta di embrionali nuclei intellettivi che potranno ritrovarsi all'interno di quel testo cardine del primo Pirandello, definito da Borsellino come vero e proprio «incunabolo della poetica pirandelliana»<sup>19</sup>, ossia quell'*Arte e coscienza d'oggi* pubblicato nel settembre 1893 sulla rivista «La Nazione letteraria»:

Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nemi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale. Aspettiamo, e invano purtroppo! che sorga finalmente qualcuno ad annunziarci il *verbo nuovo*. E intanto ci volgiamo ora a questo, ora a quel banditore, che berciando con enfasi molta, promette mari e monti e nulla ottiene naturalmente. Da ciò il sorgere improvviso delle più bizzarre baracche in questa internazionale fiera della follia; castelli di sabbia, cui il menomo soffio atterra; glorie improvvisate, che durano un giorno come i giornali; mode, scuole, combriccole, sorte, travolte e scomparse in un momento. Ieri il realismo e il naturalismo, oggi il simbolismo e il misticismo, domani chi sa che cosa.<sup>20</sup>

L'importanza dei due avverbi, legati dalla congiunzione coordinante, ossia «eticamente ed esteticamente» è fondamentale. La successiva aggettivazione («disgregata»; «slegata») che connota in modo netto la coscienza, l'esistenza e la condizione umana è associata ad incisive immagini («nemi sopra una rovina»; «bizzarre baracche»; «fiera della follia»;) volte a raffigurare le speculazioni ideologiche e le relative metodiche di rappresentazione letteraria. Esse rappresentano insomma direttive di stile oramai desuete che Pirandello, pur conoscendo molto bene, scarterà presto a favore di una predilezione per la poesia o, appunto, per la forma breve d'ambito saggistico e novellistico. In entrambe le tipologie testuali in prosa si osservano infatti caratteri simili quali la tendenza a dialettizzazioni di concetti tramite dialoghi fittizi tra due o più personaggi, l'inserzione di immagini e figure esemplari svelanti particolari pensieri, l'inclinazione a toni colloquiali con i lettori, un uso icastico del linguaggio, le formulazioni ironiche sulle condizioni di crisi e la

---

<sup>19</sup> N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Bari, 2000, p. 20.

<sup>20</sup> S.I., p. 196.

percezione del disagio<sup>21</sup>. Ciò consente però, per paradosso, di espletare una concezione di letteratura ariosa e alternativa, improntata alla vivacità, alla varietà e alla instancabile curiosità:

L'arte consiste nel preciser nettamente i pensieri, nello svolgere le più brevi e riposte pieghe del sentimento, tutti i motivi e le sfumature d'ogni sensazione; intendere, aspirare il profumo della vita, ed oltre andare. L'anima è così di passaggio; un'ape curiosa<sup>22</sup>.

Ecco quindi che, per usare la medesima similitudine naturalistica (di derivazione petrarchesca ,per altro) del testo di cui sopra, l'ape Pirandello sorvolando di fiore in fiore, ossia, fuor di metafora, assaporando il meglio delle varie teorie e produzioni narrative del tempo, elabora una sua originale strategia stilistica che si esprimerà in modo efficace, prima ancora che sulle novelle, su ulteriori testi critici contenenti in sé molti elementi narrativi. In particolare in alcuni brevi scritti pubblicati in «La Critica» di Gino Monaldi, si può evidenziare una feconda osmosi fra dimensione analitico-riflessiva ed espedienti di narrazione, quasi a volere sottolineare la connessione tra vita e arte teorizzata nei precedenti saggi.

Nell'introduzione ad una rubrica contenente una serie di articoli-recensioni, denominata non a caso *Conversazioni letterarie*, datate 1896, Pirandello attacca l'editoria nazionale, rea, a suo modo di vedere, di non curarsi dell'effettiva qualità delle opere stampate e poi diffuse, preoccupandosi solo di ricevere, da parte dei giovani autori, gli emolumenti necessari per sostenere le spese di pubblicazione. Singolare appare però lo stile di questo testo. Dopo i periodi iniziali, nei quali chi scrive espone in poche righe il nodo della questione, si passa a sequenze di discorso diretto, nelle quali si finge di riportare il pensiero diretto degli editori e viene figurato il loro punto di vista immaginando tutte le possibili risposte che essi stessi darebbero ai lettori, i quali chiedono a quel punto opportune spiegazioni; o quali risposte essi darebbero a quegli autori che vanno offrendo loro le opere pregiate:

Ma il bravo editore non si scoraggia per così poco, e vi risponde, sempre garbatissimamente, con degli ohimè: «Ah, il commercio librario, signor mio! se Lei sapesse in quali condizioni pienissime di miseria si trovi adesso ogni poveretto “che di stampar opere lavora”». «Ma come!» gli riscrivete voi «ei tanti e tanti libri sfognati ogni tre mesi dalla vostra

---

<sup>21</sup>«La percezione di un disagio, che è prima di tutto culturale e diviene poi esistenziale, la consapevolezza di una condizione di precarietà, di smarrimento, di perdita degli equilibri raggiunti e consolidati, pervadono numerosi scritti di Luigi Pirandello, e in particolare uno dei primi tra quelli saggistici, *Arte e coscienza d'oggi*, emblematico per acutezza d'analisi e forza icastica delle immagini» (Cfr. per intero comunicazione di A. De Crescenzo, «Come nemi sopra una rovina»: *Pirandello e la coscienza critica della modernità* in Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008).

<sup>22</sup> S.I., p. 197.

officina?» «La nostra officina?» torna a rispondervi il sullodato editore «ma essa lavora per commissione, signor mio; noi non c'entriamo né punto né poco! Ci pagano e noi stampiamo» Ah, i pagatori!<sup>23</sup>

Dopo il dialogo tra seconda e terza persona plurale, in cui il critico immagina il contrapporsi di opinioni avente per oggetto reale le condizioni di mercificazione della letteratura («come può dunque prosperare oggi la letteratura nel nostro paese, se da nessuna fonte è alimentata?»<sup>24</sup>), compare una importante sequenza in prima persona singolare dove l'io scrivente immagina e riflette tra sé, assimilando il suo pensiero a quello di un misterioso ed accattivante personaggio filosofo che diverrà protagonista di alcuni 'saggi – novella'<sup>25</sup>: il dottor Paulo Post. Discutendo sul costume letterario e i suoi esiti futuri, non proprio edificanti, esso afferma perplesso e sfiduciato:

M'immergo certi giorni nelle riflessioni di una filosofia che vorrei chiamare *del lontano*. Certo mancano a noi esattamente i criteri con cui i posteri giudicheranno il tempo nostro e le nostre opere; ma pure, assorgendo a idee generali, e trasportandomi con esse in un avvenire relativamente a noi più o meno lontano, mi piace considerare me stesso e gli altri e le nostre gare, le nostre mode, le nostre passioni rimpiccioliti quasi per distanza, come s'io guardassi da un punto alto un luogo assai remoto. E allora, pensando ai nostri letterati, mi domando: qual voce arriverà fin qui? E mi pare che un vasto silenzio accolga e agghiacci la mia domanda.<sup>26</sup>

Le modulazioni di scrittura adoperate sono quelle che ricordano, così come già visto in *Arte e coscienza d'oggi*, certo «nichilismo d'ascendenza leopardiana»<sup>27</sup> e fungono inoltre da premessa polemica al lavoro di recensore e giornalista d'opinione che il narratore di Agrigento svolgerà in quegli stessi anni parallelamente alla composizione delle novelle. Sono inoltre evidenti gli incroci tra spunti di cronaca ed elementi di finzione narrativa che continueranno nelle prose critiche di poco successive.

---

<sup>23</sup> Ivi. , p. 112.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Su ciò si veda più avanti in questo stesso lavoro il paragrafo appositamente dedicato alla scrittura critica pirandelliana oscillante tra spunti di cronaca e finzioni letterarie intitolato *Conversando con Paulo Post*.

<sup>26</sup> S.I., p. 113.

<sup>27</sup> R. Contarino, *Dalla Sicilia all'Europa: forme e itinerari conoscitivi nell'opera di Luigi Pirandello*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1995, p. 742.

## 2.2) *Conversando con Paulo Post*

La manipolazione narrativa del dettato scrittorio saggistico è visibile a partire da brevi recensioni palesate sottoforma di veri e propri elzeviri dal sapore ironico e dal carattere pungente. È infatti possibile rilevare come tali scritti pirandelliani, spesso articoli giornalistici d'occasione, siano da considerare dei preziosi incunaboli dai quali ricavare temi e forme presenti poi nelle prime composizioni novellistiche; e che le stesse connessioni tra letteratura e giornalismo, ovvero, in senso lato tra mondo della *fiction* e quello della *non fiction*<sup>1</sup>, abbiano in qualche modo contribuito a creare quel fecondo connubio di scrittura argomentativa e scrittura creativa, il quale diverrà cifra stilistica peculiare del narratore agrigentino anche per ciò che riguarda i romanzi.

I testi in questione presentano inoltre molti spunti autobiografici e voluti mescolamenti tra finzione e realtà, giocando altresì con la medesima nozione di personaggio. Si tratta di scritti che Pirandello firma con pseudonimi particolari tratti dalla fantasia (anagrammi del suo proprio nome come Giulian Dorpelli), dal mondo letterario inglese (i personaggi del dramma shakespeariano *La tempesta*, come Ariel, Prospero, Caliban,), o semplicemente inventati (Paulo Post).

Tra i personaggi fittizi, portavoce e *alter ego* dell'autore, spicca la figura del dottor Paulo Post. La prima volta che appare questo nome, sottoforma di firma ad uno scritto pirandelliano, è il 9 marzo 1896, sulla rivista «La critica» di Gino Monaldi. L'articolo, molto breve, si intitola *Una spazzola!*

I toni, già dall'esordio, appaiono molto iperbolici e allusivi:

A nome di tre grand'uomini domiciliati su tre piedistalli, uno in via Venti Settembre, l'altro al corso Vittorio Emanuele, e il terzo nel largo S. Elena, vorrei proporre al municipio di Roma l'acquisto d'una spazzola monumentale; e l'impiego d'un uomo che avesse incarico di spazzolare ogni mattina le finanziere di Quintino Sella e di Marco Minghetti, il pastrano di Pietro Cossa e i pantaloni e le scarpe di tutti e tre<sup>2</sup>

Il personaggio narratore, fingendosi portavoce diretto delle esigenze di «tre grand'uomini domiciliati su tre piedistalli», chiede per loro una operazione di pubblica pulizia consistente in una spolverata atta a rimuovere vistosi strati di polvere dagli indumenti degli stessi. Con sottile *vis*

---

<sup>1</sup> Scrive Franchini: «Per curioso che possa sembrare, quando un letterato puro decide di porre dei fatti veri al centro della sua narrazione, non lo fa mai per conferire maggior concretezza a un gioco che teme possa chiudersi in una dimensione troppo gratuita e intellettualistica, ma, al contrario, per dimostrare fino a quali paradossali conseguenze la realtà possa spingersi nell'imitazione della letteratura» (A. Franchini, *Fughe dal romanzo: letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo*, in AA.VV. *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, a cura di G. Costa, F. Zangrilli, , Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005, p. 12).

<sup>2</sup> L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, p. 137. Da ora in poi si adotterà la sigla S. I.

ironica, che mescola assieme tratti di realtà e punte di fantasia, chi scrive (e narra) si riferisce a tre statue bronzee situate in specifici luoghi della città di Roma, raffiguranti illustri uomini del mondo della politica e delle finanze (Quintino Sella e Marco Minghetti), nonché nomi della cultura letteraria italiana minore (lo scrittore e drammaturgo verista Pietro Cossa). Non si capisce però, stando almeno alla lettura lineare delle prime righe sopra citate, se il disagio manifestato dal narratore-opinionista sia dettato da una situazione veritiera, cioè se effettivamente, a quel tempo, le tre statue in questione necessitassero di una reale ripulita, o se l'incuria amministrativa e la conseguente inciviltà urbana siano specchio di un più profondo degrado di tipo culturale e morale. L'ambiguità è presto sciolta quando, dopo avere dinamizzato i pensieri dei personaggi-monumenti, esprimendoli con affermazioni e dirette domande bizzarre, viene chiarita e argomentata la reale intenzione dell'io protagonista che continua il suo discorso in modo perentorio:

No: la ragione è semplicemente nel vestiario.

Auguro ai posteri che la multiforme follia si cacci e si chiuda nei loro armadi, come fece in altri tempi; e che rifornisca di strane e diverse fogge, di variopinti abiti il loro guarda roba. Ritorni alle case, alle vie, alle piazze, non foss'altro, la gaiezza e la varietà dei vestiti! Io ritengo fermamente che una delle principali cause per cui la vita è divenuta oggi così incresciosa e noiosa, sia appunto l'uniformità sgraziata e la monotonia del vestiario. Ahimè ora, anche i re vanno per la via borghese!

Se il mio augurio si compisse, da qui a duecento anni, a trecent'anni, non farebbe più ai venturi cittadini impressione la polvere sulla finanziaria, sulla giubba, sui pantaloni dei nostri contemporanei grand'uomini di bronzo<sup>3</sup>.

Viene così aggiunto un nuovo, significativo, tassello metaforico. Alle immagini della polvere, della spazzola e della statua, simboli rispettivamente di vecchiaia, di innovazione e di immobilismo, si affianca la figura del guardaroba<sup>4</sup> e dei vestiti in esso contenuti. Questa ulteriore metafora, afferente il campo semantico della moda, dell'aspetto estetico visto da fuori, pubblicamente definito «uniformità sgraziata» o «monotonia del vestiario», altro non esprime se non la retorica antica e la consequenziale, inveterata abitudine imitativa degli scrittori italiani che, per secoli, riproducendola pedissequamente, hanno quasi del tutto impedito il libero sviluppo del pensiero creativo. Nuclei

---

<sup>3</sup> S.I., p. 138.

<sup>4</sup> Lemma importante *guardaroba* in Pirandello. Sia una novella, che un breve saggio si intitolano infatti *Il guardaroba dell'eloquenza*. La novella è del 1908, lo scritto critico del 1926.

ideativi embrionali che Pirandello riprenderà, come è noto, nella prima parte del suo saggio *L'umorismo*<sup>5</sup>, con personificazioni e forme tendenti all'apologo.

E carattere misto tra apologo e moderna «operetta morale», proprio per l'alto tasso di figuratività e ironia che presenta, ha anche l'altro 'saggio-novella' pubblicato a firma Paulo Post, il 18 marzo 1896: *I Filatori*. Qui la voce narrante sembra gestire con maggiore controllo l'alternanza tra riflessione e racconto, disponendola in una fluida materia filosofico-narrativa i cui timbri tematici sono quelli tipici della più matura opera novellistica pirandelliana: i sentimenti, il tempo, la vita umana, la straniata prospettiva animale, il valore simbolico degli oggetti materiali o di alcuni luoghi. Scenario d'ambientazione è una insolita fabbrica artigianale di corde<sup>6</sup>, nella quale lavorano una coralità di operai addetti: coloro che filano la canapa, trasformandola in robuste funi. La curiosità del protagonista nei confronti di questi meticolosi lavoratori lo induce spesso a formulare commenti o giudizi su quanto ha poco prima descritto con fattezze e suggestioni a tratti teatrali:

Vidi per ogni scalo quattr'uomini, i filatori, andar piano e all'indietro con molta gravità, traendo da certi massi filamenti di canapa e avviarli con le dita a esser rattorti in filo dal girar d'una ruota in distanza. Stava la canapa bionda e polverosa in cima d'un 'asta, tenuta da una cigna ad armacollo, lateralmente contro il fianco dei filatori. E pareva che la fune nascesse da quelle mani callose. Stavano alle ruote alcune donne stanche, che s'abbandonavano di peso col braccio arso dal sole e magro su la manovella della ritorta sempre in moto. Qualcuna cantilenava con gli occhi chiusi quasi ninnandosi mestamente [...] Era una scena triste, a cui il silenzio nell'opera, sotto l'onda ferma del sole, dava un'aria di grave mistero.

Io mi misi allora a fantasticare su questa scena, mentre accanto a me il padrone della corderia continuava a darmi le più minute spiegazioni, indicandomi or questo or quell'attrezzo<sup>7</sup>

All'abbandono fantastico da parte del narratore segue un dialogo con «il padrone della corderia», il quale continua a spiegare al suo interlocutore il funzionamento della fabbrica e il compito oggettivo svolto da ciascun attrezzo disposto in quel luogo. A queste razionali e contingenti spiegazioni però il personaggio narratore, chiuso sempre più nelle sue evasive elucubrazioni mentali, sembra non dare molto ascolto, tant'è che ad un certo punto, preso da una folgorante illuminazione, esclama un «come noi!» attraverso il quale vorrebbe imbastire un paragone

---

<sup>5</sup> Ecco un brano tratto dal saggio in questione: «Il vestito era la forma. La Retorica in somma, era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza, dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati su tutti i modelli antichi. Più o meno adorni, di stoffa umile o mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi» (L.Pirandello, *L'umorismo*, in S.I., cit., p. 817).

<sup>6</sup> Anche il motivo metaforico della 'corda' si rivelerà fondamentale nell'opera pirandelliana. Si pensi, per fare un solo esempio, al personaggio di Ciampa nel dramma *Il berretto a sonagli* e alla sua differenziazione etica nel figurare i conflitti tra individuo e società, in «corda civile, seria e pazza».

<sup>7</sup> S.I., p. 139.

istantaneo tra il significato della vita umana nel mondo e il lavoro accurato degli operai. Non riuscendo a cogliere immediatamente la comparazione il padrone ribatte a tono, citandolo:

«Che vuol dir *come noi* ?» ridomandò il padrone.

«Ah sì, come noi!» esclamai io. «In tutto e per tutto come noi! Quanti son uomini su la terra, signor mio, non van diversamente da questi poveri filatori. E badi, io non intendo motteggiar quest'età nostra, alludendo all'andare indietro dei funai. Or non è più il Quattrocento, né qui siamo a Firenze di carnevale. Si rideva male anche allora, a Firenze. Certe lugubri verità venivano in piazza, mascherate! Si rammenta di quel canto:

Le cose al contrario vanno

D'uomini che vanno col viso volto di dietro!»

Il padrone mi guardava con tanto d'occhi<sup>8</sup>.

Nonostante vengano adoperati esempi tratti dalla letteratura e dalla cultura letteraria umanistico-rinascimentale fiorentina, rilevabili nella patente citazione di un canto di Lorenzo il Magnifico, il padrone resta perplesso e non comprende i reali significati ai quali si vorrebbe alludere. Al che le sovrapposizioni tra oggetti reali e pensieri ideali si intensificano, per cui ogni frase assume una valenza semantica doppia:

«No, no!» io ripresi. «Io dico e sostengo che tutti gli uomini son sempre andati, vanno e andranno sempre come questi funai. Andare innanzi, signor mio, e non vederci niente non le pare che sia tal quale come andar con le spalle voltate? Guardi, noi facciamo la vita come costoro la fune. Vede quelle fiamme di canapa?»

«Mazzi» corresse il padrone già mezzo tonto .

«Mazzi, sta bene, in cima lì, a quegli ideali? Aste, si chiamano aste, lo so. Io voglio chiamarle ideali. Molti infatti non hanno ideali, filano alla cintola e filano di traverso. Orbene, senta, quella non è canapa: quelli non sono filamenti, son sentimenti, creda a me, pensieri, desideri, speranze e via di seguito, capisce? Noi gli avviamo a essere rattorti nel filo che ci deve reggere, il quale, ed ella lo sa bene, è anche più fragile, che se fosse di lenta canapa. Guardi: la ruota, onde si attorce il debole e incerto filo che ci tiene è sempre là, io dico nel passato. E noi andiamo con le spalle verso l'avvenire. Si tira, si tira, finchè il filo un bel giorno si spezza<sup>9</sup>.

L'intero armamentario della corderia viene visto con filtro immaginativo alla luce dell'animo umano, delle sue debolezze, delle sue ambizioni e credenze. L'uomo, come il cordaro che tira la sua fune, si affatica inutilmente e cerca di andare avanti verso l'avvenire: ma in realtà si volge indietro, restando invischiato nella sua stessa identità immutabile. La vanità umana, l'operosità fissata in certe forme, resta abbagliata da false mitologie di prosperità e progresso. «L'onda del

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Ivi, pp. 139-140.

tempo»<sup>10</sup> tiene in scacco i pensieri, dilata inevitabilmente gli orizzonti percettivi, annichilendo e assorbendo la vita nel gioco complesso e non sempre afferrabile della relatività. Si perde così il valore ideale dell'esistenza e lo si riduce presto ad una meschina constatazione della propria vuota piccolezza che pervade ogni cosa. Precarietà, dunque, dell'esistere, indifferenza cupa, relatività del linguaggio, del vivere insieme con gli altri; perplessità nel guardare i fatti del mondo e sentimento sfilacciato del tempo, divengono tutti elementi sui quali Pirandello annoda pensieri e inventa storie di lontananza figurativa, da visionare ora con voluta consapevolezza critica, ora con binocoli interpretativi paradossali e alla rovescia rispetto al comune sentire. Estrarre dai fatti stringenti della realtà spunti tematici per immaginose riflessioni, all'interno delle quali si rilevano embrionali idee in forma di finzioni e figure letterarie, significa palesare una moralità alternativa *sub specie fabulae*. Si tratta però di una affabulazione mobile e sottile, demitizzata ed eccentrica, giocata sia su slittamenti semantici, favolistici e leggermente visionari, sia su ritorni melanconici ai grigiori del quotidiano, visto ora con disincanto ironico ora, ancora, con demistificazione corrosiva, che induce ad uno scetticismo certamente aperto e senza soluzioni. Sul piano testuale il modulo (per certi aspetti classico) della conversazione dell'io scrivente con il lettore è mediato dal monologare argomentativo e incalzante di personaggi frutto della fantasia dell'autore, e ciò diviene funzionale all'incontro tra mondo letterario e mondo giornalistico molto presente nel primo Pirandello.

Esistono a tal proposito ulteriori brevissimi testi dello scrittore agrigentino, pubblicati sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino, tra il 1905 e il 1906, e non più raccolti in recenti volumi postumi<sup>11</sup>, che recano il segno di una interessante e incessante corrispondenza tra mondo della realtà e sfera della finzione, della fantasia creativa: una mistura voluta tra scrittura d'opinione su fatti di cronaca ed elaborazione riflessivo-inventiva. Elementi che si fondono tra loro e richiamano specifici moduli letterari che risultano, trattandosi di Pirandello, pre-umoristici. Lo sguardo critico e la riflessione pirandelliana circa determinate questioni urgenti poste dalla quotidianità del reale, risulta così avvitata ad un personale pensiero polemico che immette nella prosa non finzionale di questi scritti luoghi, figure retoriche, stilemi e accorgimenti formali quali antifrasi, gusto per le battute ad effetto, espedienti di linguaggio parlato, paradossi nei finali, stridori, rovesciamenti, prospettive stranianti, eccentricità delle immagini, spirito corrosivo: tutti elementi riferibili a reimpieghi della letteratura satirica antica nel moderno. Satira però non soltanto per l'endemica e

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Anche il recente Meridiano della Mondadori che comprende un nutrito gruppo di *Saggi e interventi*, non contempla tali scritti. Essi compaiono però nella vecchia raccolta, a cura di Lo Vecchio Musti, dal titolo *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano, 1965.

significativa *varietas* di interessi e argomenti che connota la onnivora produzione dello scrittore<sup>12</sup>, ma anche per la particolare dicitura che accompagna i titoli di questi brevi scritti: «*Cronache stravaganti*». Essa denota la bizzarria in sé esistente nelle dimensioni casuali della realtà a partire da singoli casi giornalieri<sup>13</sup> e indica inoltre il carattere colorito con il quale la materia è trattata, per metamorfarsi poi in narrazione fittizia. Una prassi già sperimentata, nel suo esempio più paradigmatico, con *Il Fu Mattia Pascal*, che contaminava al suo interno logiche a tratti saggistiche (si vedano infatti le due *Premesse* al romanzo) con luoghi e forme della narrativa pura.

Nell'articolo *Un fantasma* (24 dicembre 1905) lo spunto da cui si parte è invece un fatto di cronaca politica turbato da impellenti questioni culturali: l'infervorato dibattito parlamentare alla Camera sulla crisi economica è distratto da questioni parascientifiche, analogamente esplosive nella cultura e nell'opinione pubblica del tempo:

L'ultimo voto alla Camera, la crisi sopravvenuta, le notizie più o meno fantastiche intorno alla soluzione di essa hanno distratto l'attenzione del pubblico da una curiosa polemica, che di tratto in tratto si riaccende più vivace fra i fanatici cultori dei cosiddetti studi psichici e gli sdegnosi sacerdoti della pura scienza empirica e positiva, o per l'improvvisa manifestazione di potenti facoltà medianiche, o per certi rumori inesplicabili che si fanno sentire in qualche casa abitata o abbandonata, o per qualche strana apparizione.<sup>14</sup>

L'argomento è lo spiritismo. Attraverso esso Pirandello, dopo aver dichiarato, con sarcastica aggettivazione, le due fazioni avverse in campo (definite «i fanatici cultori dei così detti studi psichici» gli uni; e gli «sdegnosi sacerdoti della pura scienza» gli altri), ha modo di impiantare la polemica contro il facile fideismo degli studi psicologici e scientifici. Ognuno dei due versanti è però caratterizzato da dogmatismi incomprensibili, da enigmi e da una propensione compiaciuta dell'occulto, dedita ad investigare situazioni strampalate (case infestate, improvvise apparizioni) che costituiranno di fatto il fulcro narrativo di numerose vicende novellistiche. Nel testo chi scrive prende subito posizione contro la presenza dei fantasmi, non negandola, ma opponendovi, in modi e forme ironiche, ulteriori argomentazioni:

---

<sup>12</sup> Ha scritto Sarah Zappulla Muscarà che gli scritti in questione documentano in sostanza «la varietà e ricchezza degli interessi culturali pirandelliani ed un'attività giornalistica più ricca e significativa di quanto si è soliti comunemente ritenere, che va dalla recensione dell'ultima novità libraria allo scritto d'occasione, da curiosità e da riflessioni frammentarie ad appunti *fuori di chiave*.» (S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, in id., *Pirandello in guanti gialli*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1983, p.178).

<sup>13</sup> Come è evidente, d'altra parte, scorrendo l'ampio ventaglio di temi presenti nelle novelle del Nostro.

<sup>14</sup> S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 203. Per le successive citazioni si continuerà a fare riferimento a questa edizione e le pagine verranno riportate direttamente nel corpo del testo.

Questi fantasmi, che si rivelano da un pezzo in qua con inquietante frequenza, cominciano a disturbarci un po' troppo, e bisognerebbe forse trovare il mezzo di far loro intendere una buona volta che noi siamo gente affaccendata, gente che ha da attendere a cose molto serie e più consistenti.

Il problema della vita e della morte?

Ma non abbiamo tempo da perdere per simili fatuità! Abbiamo per le mani gravissime e urgentissime questioni economiche e sociali, e dobbiamo tutti adoperarci per il raggiungimento della maggiore prosperità possibile. È vero che non siamo qua per fare una sola cosa, ma per farne due, una più brutta dell'altra cioè vivere e morire<sup>15</sup>.

Temî come vita e morte, che pure costituiscono il filo contenutistico della maggioranza delle novelle pirandelliane<sup>16</sup>, sono qui trattati con derisione e leggerezza. Così come sminuito appare il ruolo positivo della scienza<sup>17</sup>, nonostante vengano citati nomi ed esperienze di autorevoli studiosi dell'epoca (dal Richet, al Crookes, al Lombroso). La cifra del testo è dunque antifrastica e decisamente antiprogressista, nella misura in cui anche gli uomini vengono con ironia qualificati come molto operosi per il raggiungimento di felicità e benessere. La prospettiva dell'autore tuttavia non è quella di chi giudica dall'esterno insistendo su debolezze o vizi altrui, ma risulta essere voce tutta interna al consorzio umano che ambisce a demolire a livello morale le false costruzioni dell'intera società. La sua è dunque una voce corale, una prima persona plurale che esorta al pragmatismo («non abbiamo tempo da perdere con simili fatuità!»).

Dalla prima alla seconda persona il passaggio è immediato e facile. Si assecondano in questo modo toni ludici, rappresentanti in sé l'essenza del pensiero comune:

Come dite signori spiriti? Dite che oltre i problemi economici e sociali che riguardano la vita, c'è un altro problema, il problema morale che riguarda la morte?

Dite che l'uomo ha bisogno di spiegarsi in qualche modo il mistero della morte, per trovare una norma direttrice della propria vita? Baje! Noi abbiamo la scienza, cari miei, la scienza che ci sostiene, la scienza che ci dimostra la necessità di uniformarci alle condizioni dell'esistenza e che la norma direttrice della vita si deve cercare nell'adattamento, e l'ideale di essa nello sviluppo perfetto. Non vi capacita? Voi dite che difficilmente, senza il sostegno d'una fede, un pover'uomo sfornito d'ogni bene di fortuna, un pover'uomo che si muore di fame, potrà adattarsi alle condizioni d'esistenza?<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 203-204.

<sup>16</sup> Riguardo in particolare modo il tema della morte si veda il recente volume di Davide Savio, *Il Carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara, 2013, incentrato soprattutto sull'ultima produzione novellistica dello scrittore (1922-1937).

<sup>17</sup> Il tema della scienza, della ricerca tecnologica e, in generale del presunto progresso dell'umanità, ridotti a puro gioco o farsa intellettuale è presente nella coeva novella dai suggestivi echi schopenhaueriani *Le sorprese della scienza* (1905).

<sup>18</sup> S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 204 bis.

In realtà le incalzanti domande rivolte agli spiriti si alternano alle soluzioni poste dallo scrivente medesimo per controbattere alle proposte di fede e di credenza cieca nell'aldilà avanzate dai fantasmi. La situazione, in generale, potrebbe richiamare alla memoria il leopardiano *Dialogo di Federico Ruych e delle sue mummie*<sup>19</sup>, anche se in Pirandello permangono tonalità molto più mordaci, aperte e senza alcuno dibattito profondo di tipo filosofico. Le leggi della scienza o le norme dell'adattamento sociale, poiché soggette anch'esse a vacillanti interpretazioni umane, appaiono, come la fede, ugualmente deboli e inconsistenti. Ma chi, d'altra parte, si volesse ribellare a questo stato di cose, sarebbe considerato un insano di mente, un prodotto patologico da internare<sup>20</sup> o escludere.

In ciò è del tutto evidente la critica al naturalismo determinista da parte dell'autore siciliano. Gli spiriti, simbolo di fantasia e pensiero in libero movimento, dal canto loro sembrano incarnare figure irriverenti che capricciosamente demoliscono le illusorie finzioni pseudoscientifiche elaborate dalle menti umane:

Eppure ecco qua: voi vi spassate ancora a picchiar sui tavolini, a suonar campanelli, a grattar chitarre; tirate magari qualche sasso; spaventate la gente con improvvise apparizioni; e insomma pare che siate tutti occupati a darci un'idea affliggentissima della morte. Ma non vedete dunque che noi facciamo finta di non pensarci? Che cerchiamo di soffocare la preoccupazione sotto le più svariate agitazioni quotidiane? di stordirci con tante brighe, a cui smaniosamente ci sforziamo di dare importanza? Di colmare comunque, affannosamente, il vuoto che la scienza, distruggendo le credenze antiche, ci ha spalancato, orrendo, oltre la morte, con opere di vita? Non vedete quante cose stiamo inventando, almanaccando, costruendo? Lasciateci fare, lasciateci stordire: vedrete dove arriveremo un giorno! E soprattutto non venite a disturbare i nostri illustri scienziati<sup>21</sup>.

Pirandello insiste su uno stile ironico e demistificatorio che contempla al suo interno una girandola di diverse situazioni fabulatorie, deputate a rivestire il reale con una dimensione avventurosa e plurale nella quale si manifestano scompigli e disarticolazioni, disincanti, beffe e smascheramenti. Il piglio assieme cronachistico e saggistico di questi scritti quindi, e per

---

<sup>19</sup> Anche nell'operetta morale di Leopardi infatti un personaggio umano, preso da smaniosa curiosità intellettuale, guarda all'esperienza del vivere e del morire e interpella il coro di defunti approfittando del quarto d'ora in cui è concesso loro in via esclusiva di rispondere ai vivi. Ma, le risposte dei morti non soddisfano l'incredulo scienziato, il quale è costretto ad apprendere che la morte è piuttosto un evento piacevole che doloroso, in quanto cessazione di sensibilità, del desiderio, e quindi anche, stando alla teoria del piacere propria del poeta di Recanati, della sofferenza. Il brevissimo articolo di Pirandello invece evita da principio qualsiasi discussione filosofica con gli spiriti, mantenendo un tono denigratorio e un atteggiamento polemico su tutta quanta la questione.

<sup>20</sup> «...per tutti coloro che non riescono a trovare una norma direttrice nella vita, noi abbiamo già da tempo provveduto. Sicuro! Costruendo, col dovuto presidio della scienza, bellissimi manicomi e bellissime prigioni. Non lo sapete, forse, o ve lo siete dimenticato?» (L. Pirandello, *Un fantasma*, in *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 204).

<sup>21</sup> Ivi, p. 205.

contenuto e per stile, va sempre più agglutinandosi verso sfumature narrative, frutto di ulteriori giochi combinatori e frequenti slittamenti di piani interpretativi.

È anche questo il caso della seconda “cronaca stravagante”, intitolata *La fiera della sapienza* (10 gennaio 1906). Qui avvengono mutamenti che riguardano il colloquialismo di chi scrive e l’inserzione all’interno del discorso principale di brevi storie: esse fungono da specchi esemplari dei vari concetti che l’autore vuole esprimere per supportare con maggiore forza comunicativa, il suo argomento. Inoltre l’articolo focalizza l’attenzione sul punto di vista infantile, privilegiando così, con voluta cifra ironica e antifrastica, un modo alternativo nel denunciare le false acquisizioni civili e morali proprie del mondo adulto. Attraverso un gioco prospettico di grandezza crescente, per sottolineare il quale Pirandello adotta in modo accorto diminutivi e accrescitivi, si utilizzano le immagini di una fiera espositiva di oggetti meccanici, giocattoli ingegnosi e libri di erudizione scientifica per fanciulli, al fine di intrecciare gli argomenti l’uno con l’altro: si parla infatti di pedagogia infantile, correlata sia alla ricerca tecnologica, che ai dettami della scienza. Vi è inoltre spazio anche per pillole di filosofia aristotelica. Scienza e logica sono trattate però come etichette di funzionamento di balocchi o trastulli per bambini e i fatti socio-culturali di cui si parla sono visti come generiche mistificazioni e abbagli. Le «mammine eleganti» e i «savi babbi coscienti», così come li chiama nel testo in questione Pirandello, altro non sono se non deboli figurine tragicomiche di un universo umano convulso e in progressiva degenerazione: adulti colpevoli di una educazione rigida e del tutto artefatta. Essi conducono i loro «poveri» fanciulli presso alcune botteghe nelle quali viene loro illustrato lo scopo di certi marchingegni meccanici. L’autore scrive in prima persona, ponendosi nell’ottica di un personaggio narratore che racconta quanto ha visto e vissuto con la propria esperienza. Un appena accennato autobiografismo<sup>22</sup> che conduce fin dentro le scene, gli ambienti e gli oggetti descritti, commentandoli e legandoli a rievocazioni di eventi di portata scientifica contro i quali si vuole con tutta evidenza polemizzare. Viene inoltre cercata la collaborazione dei lettori, ai quali ci si rivolge in maniera diretta:

Voi certo, o lettori, non vi ricorderete più del grande Congresso di Liegi, nel quale si discusse, non so per quanti giorni, accanitamente, intorno al fanciullo moderno; congresso di babbi e di mamme, assistiti da medici e da pedagogisti, i

---

<sup>22</sup> Un autobiografismo che sarà accentuato nella successiva ripubblicazione dell’elzeviro in questione avvenuta nel 1926. Di tali movimenti testuali ci informa Paola Casella, la quale scrive che «Le modifiche di diverso tipo apportate al testo del 1906 riguardano principalmente l’adattamento cronologico dei vari rinvii autobiografici e l’ampliamento dell’iniziale aneddoto autobiografico (lo scrittore alla ricerca di regali per i suoi nipotini) che diventa ora una vera e propria cornice narrativa in quanto collega la prima parte, sulla macchinetta della logica, alla seconda, rispuntando poi nel finale della polemica contro i suoi critici» (P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all’edizione critica delle “Novelle per un anno”. Saggi e bibliografia della critica*, Longo editore, Ravenna, 1997, pp.156-157).

quali decisero su le migliori vesti, sul miglior nutrimento, su i migliori libri di lettura, su i migliori giuochi, su i migliori maestri, ecc. ecc., da dare ai poveri bambini.

Furono lette in quel Congresso più di duecento memorie e dibattute tutte le questioni scientifiche relative alla prima infanzia, all'allevamento, all'educazione, e via dicendo. Si rispose inoltre a varie domande di capitalissima importanza, una delle quali, per esempio era questa:

–Come fare un bambino veramente felice?<sup>23</sup>

Continuando le sottili increspature ironiche, l'autore esprime i suoi pareri contro la morale imposta dalla scienza positivista, bersagliando quei «terribili strumenti di tortura», i quali sarebbero stati sì il momentaneo trastullo giocoso delle creaturine, ma, secondo genitori e «illustri pedagogisti assistenti», avrebbero addirittura determinato il futuro carattere, la probabile professione e quindi lo status sociale dei loro figli. A questo punto però nel testo avviene un altro inaspettato cambiamento di prospettiva: Pirandello si rivolge direttamente ai bambini e non più a generici lettori:

Come sarete felici, cari bambini, di questi giorni, con quei graziosi balocchi, voi ormai vestiti scientificamente, nutriti scientificamente, con libri solamente scientifici per le mani, con balie scienziate, bambinaie scienziate, precettori scenziati... deliziatevi, per adesso, con queste belle macchinette; ne avrete un'altra fra breve, che non vi sarà regalata dalle vostre mamme e dai vostri babbi, ma che essi certamente cureranno di mettere al più presto in moto dentro di voi. Perché dovete sapere, cari bambini, che la natura, che ci vuol tanto bene – mamma di tutti – la natura ha voluto regalarci aggiustandocela dentro, una certa macchinetta che comincia ad agire in noi quando abbiamo raggiunto una certa età. Per la salute nostra, avremmo tutti dovuto lasciarla arrugginire inoperosa, non muoverla, non toccarla mai; ma sì! certuni si sono mostrati così orgogliosi, stimati così felici di possederla, che si sono messi subito a perfezionarla con zelo accanito, sicchè oggi essa è divenuta la nostra delizia maggiore.

Ve ne accorgete presto, perché Aristotele ci scisse sopra perfino un libro, sapete? Un grazioso trattato che si adotta ancora nelle scuole, affinché voi fanciulli impariate a baloccarvi presto e bene.

Vedrete che è una macchinetta, una specie di pompa a filtro, che mette in comunicazione il cervello col cuore.

La chiamano «logica» i signori filosofi<sup>24</sup>

Questo sfocare le prospettive persuasive in favore dei fanciulli, individuandoli quali reali destinatari dell'articolo e impartendo loro consigli pratici che provengono direttamente dalla voce dell'autore, designa una particolare pedagogia alla rovescia rispetto alla morale comune e assume quindi la valenza di un provocatorio invito a disfarsi della logica tradizionale. Sminuendo di continuo il campo e tarandolo direttamente sugli argomenti oggetto dell'articolo, sono ugualmente

---

<sup>23</sup> S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 207.

<sup>24</sup> Ivi, p. 208.

da rigettare tutti quei procedimenti razionali che spiegano il funzionamento dei giocattoli meccanici dei bambini. Principi che sono addensati in una favola del pensiero stesa per immagini, motti ed esempi, sotto i quali è metaforizzata in realtà la disputa ideologica, tutta interna alla visione pirandelliana, tra artificio, finto progresso, da un lato, e spontaneità, vitalità, imbrigliabile fantasia, dall'altro. Ulteriore tassello che conferma il procedimento e i contenuti in questione è l'inserimento di un'altra storia esemplare – tratta verosimilmente dalla realtà – che Pirandello racconta ai piccoli lettori servendosi di opportuni elementi linguistici e strutturali di stampo favolistico o fiabesco (come suggeriscono gli intercalari «figliuoli» e «bambini miei», o formule introduttive del tipo «dovete sapere che...» o, ancora, ellissi temporali e cronologie sfumate espresse da locuzioni del tipo «or è poco tempo», «in pochi giorni»; «un bel giorno»). La vicenda narra dell'esperimento condotto da uno scienziato inglese con una scimmia:

Da questa macchinetta infernale voi non potete salvarvi, poveri e cari piccini! Potreste salvarvi a un sol patto; ma non è mica facile! Voglio dire imitando Misè.

Chi è Misè? Una scimmia figlioli.

Dovete sapere che uno scienziato inglese affrontò, or è poco tempo, il rischio di crepar di caldo e di sete per il deserto del Sahara, d'essere ucciso e arrostito allo spiedo da qualche tribù africana beatamente selvaggia, per il nobilissimo scopo di sperimentare la capacità mentale delle scimmie che vivono nelle foreste dell'Africa centrale, e di tentare con un metodo razionale, non che pedagogico, appropriato, l'istruzione di uno scimpanzé femmina.

Gli venne fatto, dopo infiniti stenti, di attirarne uno, ch'egli chiamò Misè: buona scimmiotta garbata, cortese, che fece subito buon viso alle noci che l'esimio professore le porgeva.

E allora egli incominciò ad adottorarla e, fin dalle prime lezioni, ottenne frutti davvero soddisfacenti.

Basti dire che Misè in pochi giorni imparò a distinguere sapore da sapore e colore da colore.

Se non che, un bel giorno, l'illustre professore, tutto gongolante di quei primi esiti felici, andò a cercar la scimmia nella casetta ch'egli con tanta cura amorosa le aveva apparecchiata, e non la trovò più.

La povera Misè, bambini miei, aveva compreso che, seguitando a praticare con quell'uomo, avrebbe imparato a soffiarsi il naso col fazzoletto, a lavarsi la faccia ogni mattina, a leggere il giornale la sera; che sarebbe insomma diventata presto uno scimpanzé civile, e forse, col tempo, magari una insegnante di pedagogia in qualche puritano collegio d'Inghilterra, e aveva preso la fuga.

Scappa ancora, figliuoli miei!<sup>25</sup>

La storiella e l'immagine finale della scimmia istruita che si sostituisce agli uomini dispensando lei a quest'ultimi precetti educativi, costituisce il cardine del paradosso umoristico, attraverso il quale viene sconfessata la presunta perfezione del sistema pedagogico umano propugnato dalla scienza deterministica. Ad essere canzonata è al contempo l'intera conoscenza degli individui e la

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 209-210.

ostinata fiducia nel progresso civile, divenuto in realtà più animalesco delle stesse bestie, sembra suggerire tra le righe lo scrittore. Etica alla rovescia e lampante sarcasmo nei confronti della società si uniscono così ad una feroce satira contro i costumi e i caratteri dell'epoca.

Sulla stessa via è il successivo articolo *Un trionfo nazionale* pubblicato poco dopo (26 gennaio 1906). Esso ripercorre «tra il serio e il faceto, l'antica polemica contro l'imitazione degli antichi prima, degli stranieri poi, e contro la lingua degli scrittori italiani»<sup>26</sup>. Il motivo dell'intervento è l'elogio dell'ordinanza del sindaco di Roma, la quale prescriveva di adoperare in modo esclusivo la lingua italiana nelle insegne esterne di botteghe e negozi della capitale. In realtà Pirandello si serve di questa occasione di natura pubblica per esprimere un pensiero privato, che lambisce le sue più intime convinzioni linguistiche in merito alla traduzione e insiste poi con un netto disaccordo contro le reiterate tendenze nazionali alla facile mercificazione culturale. In questo breve articolo è dunque cifrato un tema molto presente nella prima saggistica dello scrittore: esso è steso ancora una volta con modalità svelanti sottigliezze narrative e parzialmente autobiografiche<sup>27</sup>. Si tratta infatti di un vero e proprio discorso orale trascritto. Una sorta di diario eccentrico nel quale annotare non tanto esclusivamente le proprie tesi, quanto confrontarle dialetticamente con quelle altrui, in un costante gioco di suggestivi giudizi in contrasto. Tra lo scrivente e il suo pubblico di lettori, ora identificato con gli indistinti «cittadini» italiani, ora individuato con quello più settoriale degli stessi «bottegai», si instaurano segmenti brachilogici propri di un dialogismo anonimo, che ha la sola funzione di enfatizzare meglio i concetti. C'è spazio però anche per una lunga invettiva finale, che approda ad equivoci giochi linguistici. Segno tangibile del relativismo comunicativo esistente tra gli uomini:

Conosco intanto un negoziante, in via Nazionale, che s'è già messo in regola con l'ordinanza del sindaco, senza bisogno della Commissione. Egli ha voltato da sé l'iscrizione della mostra nella lingua nazionale così: BIGIOTTERIA.

Son sicuro che la maggior parte dei negozianti di Roma lo imiteranno. E, in questo caso, buon per noi che il francese in Italia sia conosciuto molto meglio della lingua nostra. Correremmo il rischio, altrimenti, di non capir più, domani, che cosa si venda nelle botteghe con l'insegna tradotta in lingua nazionale.

Consiglio, infine, a quel negoziante di camicie, che ha bottega sul Corso Umberto I, poco più giù di Piazza San Carlo, di non toccare affatto, di lasciare tal quale la sua insegna francese, che è un vero monumento!

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 188.

<sup>27</sup> Pirandello sta infatti parlando molto probabilmente di sé, delle proprie esperienze, dei suoi luoghi romani, di fatti realmente accaduti, di luoghi sul serio visitati e di botteghe molto probabilmente frequentate. Eppure, tra invettive ed esclamazioni colloquiali, il testo diventa pungente satira provocatoria contro i costumi della piccola-media borghesia del tempo. Inoltre l'autore vi aggiunge un tasto inventivo frutto di elaborazione fantastica: immagina (o auspica) che venga istituita nel comune di Roma una commissione di esperti linguisti, avente il compito di aiutare tutti i negozianti, i bottegai, traducendo per loro le insegne redatte in lingua straniera dei rispettivi esercizi commerciali. Vengono fuori equivoci e fraintendimenti che potrebbero costituire benissimo la trama di una novella comica.

Francese, sì, ma si può leggere benissimo anche in italiano, senza alterare il senso. Dico, almeno, della sua e della nostra italianità.

L'insegna dice:

CHE MISERIE<sup>28</sup>.

Le parole finali alludono a una doppiezza di senso inequivocabile, soprattutto se si legge, come Pirandello vuole che sia, il significante «CHE MISERIE» secondo l'ortografia italiana e non quella francese. Ciò è segno tangibile di una lettura umoristica, ovvero doppia, della situazione esposta. L'articolo allora non costituisce – come ci si poteva aspettare all'inizio – un apprezzamento convinto ed appassionato di determinate scelte amministrative, né rimane concentrato sul mero dato referenziale; ma si apre leggermente all'espletamento di un concetto generale, ossia quello relativo all'ambiguità semantica delle parole, all'arbitrarietà del linguaggio nelle dinamiche sociali umane. E, infine, c'è spazio anche per la condizione esistenziale dell'uomo definita, senza mezzi termini meschina e “misera”.

Il procedimento mediante il quale si costruiscono, attraverso l'inserzione dell'elemento fabulatorio e figurativo, pensieri generali circa la natura morale o la medesima esistenza dell'uomo è parimenti ripetuto nell'articolo *I topi bianchi della signora Judic*, pubblicato il 10 febbraio 1906. Qui, già a partire dall'*incipit*, si assiste a un vistoso stravolgimento del punto di vista comune:

Spessissimo, guardando i miei simili e vedendoli andare di qua e di là, svelti e con l'aria di capirci proprio qualche cosa, nella vita che siamo condannati a vivere su questa misera pallottola, mi sono domandato:

– Ma fanno così sul serio, veramente?

E, sbigottito d'esserlo, io, a non capirci nulla, mi sono voltato alle bestie e sforzato di penetrare nelle loro teste per indovinar che cosa esse pensino della vita degli uomini.

Ho un vago sospetto – da un pezzo, ormai – che io debba trovarmi in perfettissimo accordo con le bestie nel giudicare i miei simili e la loro vita.<sup>29</sup>

Da subito è adottata una prospettiva individuale straniante che assume toni universali, quasi fosse anche questa una moderna operetta morale, come si evince dall'immagine scelta per designare il pianeta terra: una «misera pallottola», un rimpicciolimento colmo di amaro sarcasmo e stringente ironia che richiama la novella *Pallottoline!* (1902) e ricorda da lontano il celebre *Dialogo della Terra e della Luna* di Leopardi. All'interno di una riflessione generica sulla vita il confronto tra uomini e bestie pende a favore di quest'ultime. Pirandello individua infatti nella dimensione

---

<sup>28</sup> S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 214.

<sup>29</sup> Ivi, p. 215.

animale, con paradosso e lucido realismo, il punto di vista privilegiato per guardare all'umanità. Un giudizio severo e di certo alternativo, posto su un piano ancora una volta dissacrante e provocatorio. Il discorso, pur smosso anche qui da precisi legami con l'attualità, ha però un riferimento letterario in un genere tanto antico e nobile, quanto popolare, per quel che concerne la prosa di finzione morale: la favolistica. E di fatto nel testo sono citati autori antichi e moderni di favole come Esopo, Fedro e La Fontaine. Grazie alla loro autorevolezza letteraria Pirandello costruisce una sorta di favola moderna, calettando in modo adeguato realtà e finzione, concependo nelle forme e figure di un rovesciamento parodico un esplicito pensiero critico che dimostra tutta la bestialità dell'uomo contemporaneo. Egli immagina di leggere (e narrare), ad un pubblico di singolari uditori formati da «il corvo del portinaio, che ha le ali mozze e un campanello al collo<sup>30</sup>, un cane randagio, un gatto e due piccioni», favole degli autori menzionati. Si tratta di opere che gli stessi animali reputano umoristicamente «amenissime calunnie» e «graziose corbellerie», e dalle quali quindi, secondo loro, è impossibile ricavare insegnamenti positivi. Dopo avere raccontato una storia inventata, Pirandello introduce un ulteriore emblematico episodio, tratto questa volta da un fatto di cronaca, il quale avrebbe la funzione di amplificare, più degli *exempla* desunti dai segmenti favolistici, il sentimento negativo:

Ah, chi sa mai quali favole metterebbero fuori le bestie in risposta a tutte quelle calunniose messe fuori in ogni tempo dai così detti moralisti, se per loro disgrazia sapessero scrivere!

Io, intanto, m'immagino quella deliziosissima che comporrebbero i topi bianchi su la croce del Merito agricolo, di cui il ministro dell'agricoltura in Francia, giorni or sono, ha voluto graziosamente decorare la signora Anna Judic.

L'insigne attrice dall'impareggiabile voce, nei mesi di riposo, ama di non pensare ai suoi trionfi e agli splendori della sua arte sulla scena e si dedica tutta alla vita dei campi, e con particolare amore alla cultura e all'educazione dei topi bianchi. E questo – dicono i giornali – non è fatuo, sterile capriccio di donna eccentrica e annoiata, ma conseguenza di un lodevole sentimento di umanità. Sicuro! Perché quegli innocenti animaletti, allevati ed educati con tanta cura amorosa, sono destinati dalla signora Anna Judic all'Istituto Pasteur.

Migliaia e migliaia di topi bianchi, col musino e le zampine ben levati, pettinati, profumati e fors'anche infiocchettati, sono andati a schiera, composti, a due a due, dalla villa della signora Judic alla sede dell'Istituto Pasteur. E qui, animati dal nobile sentimento della loro cara allevatrice, seguendo appuntino i precetti di lei, da topini bianchi bene educati, si sono offerti con entusiasmo alle iniezioni velenose e alla vivisezione degli scienziati per qualche nuova scoperta che renda immune l'umanità dalle fatali malattie che l'affliggono.

La croce del Merito agricolo è stata assegnata alla signora Anna Judic. Ai topi bianchi niente. V'immaginate come debbono esser contenti questi cari animaletti della decorazione toccata alla loro benemerita cultrice?<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Il volatile protagonista della novella *Il corvo di Mizzaro* (1902) avrà più o meno le stesse caratteristiche.

<sup>31</sup> S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, cit., p. 216-217.

Denunciando la falsa bonarietà dei mezzi di comunicazione di massa, pronti ad assolvere all'unanimità gesti della gente famosa (in questo caso la nota attrice Judic), Pirandello in realtà espone la sua netta contrarietà alla vivisezione degli animali, palesandone la barbarie contro i precetti falsamente progressisti della scienza ufficiale. L'ottica adottata resta quella degli animali, i quali diventano così consapevoli del loro destino in quanto riflettono circa le torture che sono costretti, inermi, a subire. Ancor prima quindi dei passi narrativi della novellistica, Pirandello dispone già in questi testi polemici e corrosivi temi, forme e figure che evidenziano e anticipano parte significativa della sua poetica.

Altri brevi scritti, non a caso antologizzati nel volume che raccoglie *Saggi e interventi* dello scrittore siciliano col titolo «*Conversazioni di Paulo Post*», sono ulteriormente definibili come testi saggistici o articoli critici dal peculiare carattere novellistico, in quanto confermano alcune delle caratteristiche di stile espresse sopra. Dal 11-12 febbraio 1909 al 15-16 aprile 1909, sono pubblicati nella rivista «*La preparazione-Trisettimanale politico-militare*», tre testi intitolati rispettivamente *Presentazione*, *Femminismo*, *Ricomincio a veder L'Europa*, aventi in comune nuovamente il personaggio del dottor Paulo Post.

Il primo testo, come indica il titolo, ha una funzione doppiamente introduttiva: introduce infatti, con considerazioni e digressioni svolte dall'autore-narratore, sia l'argomento oggetto dei successivi articoli-novella, sia il personaggio protagonista degli stessi. Pirandello parte da un noto fatto di cronaca, le conseguenze del terribile terremoto che colpì il 28 dicembre 1908 le città di Messina e Reggio Calabria<sup>32</sup>, sottoponendo poi a lieve *deminutio* comico-grottesca il resto dello scritto. Lo fa tramite l'inserzione dell'ennesimo segmento favolistico utile al raccordo, seppure antifrastico, con le considerazioni morali espresse in esordio:

In fine, il terremoto, non ha distrutto tutte le città d'Italia: su cento, due sole e qualche villaggio. Si riedificheranno. Siamo, e dobbiamo tutti ricordarcelo, una potenza ragguardevole; rispettiamo, e se proprio qualcuno talvolta non ci rispetta, è per qualche minuzia su cui il nostro buon senso può benissimo passar sopra.

Il nostro buon senso, veramente io l'ho trovato un giorno in contemplazione d'un asino tormentato da molte mosche tavane; e certo ammirava come quell'asino, stando fermo, su le quattro zampe, potesse muovere quella sola parte del suo cuoio piagato dove si sentiva pinzare. Il buon senso non suole avere molta fantasia; e forse non immaginò allora che

---

<sup>32</sup> Alla vicenda aveva già dedicato i precedenti pezzi *Sul Bosforo d'Italia*, pubblicato ne «*Il Marzocco*», 10 gennaio 1909, e *Altrove* su «*Natura e arte*», 1-15 febbraio 1909. Anche l'incipit della novella *Il professor Terremoto* (1910) conterrà un esplicito riferimento alla catastrofe naturale: «Quanti, di qui a molti anni, avranno la ventura di rivedere risorte Reggio e Messina dal terribile disastro del 28 dicembre 1908, non potranno mai figurarsi l'impressione che si aveva, allorchè, passando in treno, pochi mesi dopo la catastrofe, cominciava a scoprirsi, tra il verde lussureggiante dei boschi d'aranci e limoni e il dolce azzurro del mare, la vista atroce dei primi borghi in rovina, gli squarci e lo sconquasso delle case» (L.Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, p.683. Da ora in poi citate con la sigla N.A.).

la terra, più paziente dell'asino, può muovere similmente una parte sola della sua crosta, con poco rispetto per la mosca tavana, che in questo caso sarebbe l'uomo, di cui essa evidentemente – anche in questo più asina dell'asino - dimostra di non sapere riconoscere la superiorità. Dopo la triste esperienza recente però, avrebbe dovuto ricordarsi il nostro buon senso dell'ammirazione suscitata in lui da quell'asino; avrebbe dovuto dare il buon consiglio d'andare a fabbricare altrove le due città distrutte, perché lì la terra ha un grosso guidalesco animato da un tic nervoso; un grosso guidalesco che due o tre volte l'anno le si stizzisce<sup>33</sup>.

Pirandello colora così la vicenda di cronaca con pastelli fantasiosi, fornendo del fenomeno geologico una spiegazione *sui generis*, colma di personificazioni e immagini paradossali, funzionali ad un abbassamento satirico della materia. E, andando più avanti nel testo, parlando di scelte urbanistiche scellerate o di cenni alla politica estera della nazione, «ci si accorge che il racconto cronachistico si satura d'ironia e si serve di un giuoco di specchi, specialmente con l'introduzione del solito Paulo Post»<sup>34</sup>. Nella lunga premessa al ritratto descrittivo del personaggio viene adottata una sorta di motivazione terapeutica: la necessità di avere un insegnante esperto di una scienza filosofica pragmatica, che possa sul serio aiutare l'uomo a guardare i fatti della società e della storia di cui è protagonista da un punto di vista alternativo e distaccato, magari con la giusta dose di oraziana *mediocritas*, a metà strada tra la rigorosa razionalità e l'oblio sognante:

...d'un altro salvatore abbiamo bisogno, che ai mali oggi lievi e domani più gravi sappia usare un qualche rimedio efficace; abbiamo bisogno di uno che almeno insegni a guardare le cose da un certo lato, che ci nasconda o ci attenui le asprezze disgustose e ci insegni a lamentarci con tristezza decente e con qualche dignità.

Ebbene quest'uno l'ho trovato io. Oggi ve lo presento; ma vi chiedo licenza di non nominarlo. So che egli non legge e forse non ha letto ai in vita sua giornali; so che da anni non esce più di casa, appartato come un eremita tra i suoi libri di storia e di filosofia [...] Per dargli un nome, lo chiameremo, se non vi dispiace, il *Dottor Paulo Post*.<sup>35</sup>

La polemica contro certa maniera di concepire il giornalismo e determinate invenzioni tecnologiche valide per la comunicazione di notizie «spesso inutili», si trasforma in una ribelle filosofia della storia in grado di raffigurare tutte la frenetica vita d'oggi «allontanata nel tempo, pur restandoci dentro»<sup>36</sup>. Pirandello, tramite il metaforico scorrimento di piani temporali operato dalla sua creatura immaginaria, manifesta nei confronti della «cronaca fatta storia, tutte le miserie, grosse e piccine che ci affliggono, tutte le doglie, tutte le noie, i pericoli che ci sovrastano, i bisogni che ci

---

<sup>33</sup> S.I., p. 961.

<sup>34</sup> F.Zangrilli, *Pirandello e il giornalismo*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta –Roma, 2003, p.51.

<sup>35</sup> S.I., pp. 962-963.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

dan pensiero»<sup>37</sup> e invita il lettore ad immergersi *con altri occhi* e diversa disposizione d'animo nelle contraddizioni caotiche del reale, accettandole con superiore serenità.

Ma è solo alla fine del testo, dopo avere esposto i nodi cruciali della strampalata e accattivante filosofia del personaggio, che si riconoscono patenti moduli novellistici, seppure opportunamente rielaborati. Come i giovani novellatori nella cornice del *Decameron*, fuggiti dalla peste in luogo più sicuro, introducevano gli argomenti tematici delle varie giornate, così qui il narratore-saggista, attraverso il suo personaggio fittizio, si propone di raccontare e commentare per i suoi lettori, storie desunte dall'attualità, ma con filtro straniante:

Per consolazione dei lettori di questo giornale, che ne avranno voglia, io mi propongo di sottomettere di tanto in tanto al cannocchiale rivoltato del dottor Paulo Post i fatti più notevoli, le questioni più ardenti, gli uomini più celebri nell'arte, nella politica, nelle scienze dei giorni nostri. Vedremo che bella figura essi faranno veduti da lontano, impostati nel passato, concentrati e riassunti nella storia.

Ma ho gran paura che molti non si vedranno più.<sup>38</sup>

Tra le «questioni più ardenti» e i «fatti più notevoli» viene scelto come argomento dell'articolo successivo il «femminismo». Dopo un breve inizio nel quale si riprendono «le questioni e politiche e sociali e letterarie che oggi tanto ci appassionano»<sup>39</sup>, il narratore-saggista e il dottor Paulo Post instaurano uno strambo dialogo concitato, avente come oggetto di discussione il fenomeno del dannunzianesimo. Paulo Post, per dimostrare la sua teoria secondo la quale tutto è relativo nella storia umana e tutto sembra ripetersi o sfocarsi lievemente, cita un passo che quasi riscrive alcune celebri frasi del capitolo XXVII dei *Promessi sposi*. Si tratta delle righe nelle quali, con evidente scarto ironico, Don Ferrante illustra i libri e gli autori della sua affollata biblioteca. Come la acuta satira manzoniana, attraverso il ricordo di don Valeriano Castiglione, mostrava la fallacia dei giudizi contemporanei circa il valore effettivo degli scrittori<sup>40</sup>, così qui, applicando il suo metodo, Paulo Post, emblema della sottointesa acredine pirandelliana, immagina per paradosso il poeta dell'oggi, Gabriele D'Annunzio, allontanato nel tempo, proiettato almeno tre secoli indietro. Lo si pensa quindi nel contesto storico-culturale di quello stesso Seicento nel quale veniva parimenti esaltato, in modo fin troppo esagerato, il monaco benedettino di Manzoni. Muovendosi allora con la

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, p. 964.

<sup>39</sup> Ivi, p. 965.

<sup>40</sup> Non è infatti un caso che Pirandello abbia messo in bocca al suo personaggio proprio quel capitolo manzoniano le cui frasi finali sembrano essere in sintonia con i pensieri filosofici "lontananti" di Paulo Post: Dice infatti il personaggio dei *Promessi sposi*: «Ora, perché i fatti privati che ci rimangono da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano». (A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di N. Sapegno, G. Viti, Le Monnier, Firenze, 2000, p. 501).

mente avanti nel tempo, vedendo cioè i fatti attuali come fossero molto distanti, si riesce così a ridere con leggerezza e adeguato distacco critico di ciò che prima appariva serio e ingigantito. L'invettiva di Pirandello contro l'odierno panorama letterario è abilmente servita all'interno di una dimensione prosastica a metà strada tra saggio e racconto, mondo sociale e letteratura.

Il discorso vira poi verso il femminismo, tema già preannunciato nel titolo. Lo sbalordimento del personaggio-narratore sull'argomento è presto implementato da ulteriori esemplificazioni, articolate per immagini ed espresse tramite figure metaforiche:

«Ecco» disse allora il dottor Paulo Post, «è una faccenda, questa, un po' complicata. Il femminismo è, al pari di tante e tant'altre cose, una costruzione ideale dei nostri giorni. Prendiamo, caro signore, una vescica e riempiamola di vento. Abbiamo un bel palloncino. Diamogli un po' di filo, e lasciamolo lì per aria, così gonfio, un giorno. Il giorno dopo lo troveremo un po' meno gonfio, e via via ancor meno dopo il secondo, dopo il terzo, dopo il quarto giorno. Il filo s'allenta sempre più e il palloncino, via via più piccolo e raggrinzito, s'abbassa, finché casca giù, di nuovo vescica sgonfiata. Questa vescica, che diviene palloncino e poi pellaccia di nuovo, non è però soltanto il femminismo, signor mio! è la sorte di tutte le composizioni ideali. Si reggono, stanno in aria, finché son piene di vento, cioè del sentimento nostro. Man mano, col tempo, questo sentimento, di cui noi le abbiamo riempite, vien meno, sfuma. La storia è piena di tutti questi palloncini sgonfiati...<sup>41</sup>

Il costruire riflessioni tramite bislacche immagini continua nel terzo e ultimo segmento testuale della serie, intitolato *Ricomincio a veder l'Europa*, nel quale si assiste ad una esasperazione delle tematiche trattate. Fatto che spinge la figura di Paulo Post a perdere di vista i contatti con la realtà. La stanchezza, tutta umana e terrena, del filosofo del lontano, legata ad un fastidioso mal di denti, per paradosso e contrasto sconfinava subito in iperboliche vette meditative ai limiti della consueta sua razionalità pacata:

Per tutto un mese il dottor Paulo Post è stato tormentato da una feroce nevralgia alla bocca. Per usarvi rimedio, ha messo in pratica fino alle ultime conseguenze la sua filosofia: si è sollevato con lo spirito a un'altezza così vertiginosa, che ha perduto di vista non solo la terra, ma tutto il sistema planetario.

Ha veduto, insomma, le stelle.<sup>42</sup>

La commistione di immensamente alto (i luoghi stellari, le sfere celesti) e palesemente basso (un banale dolore ai denti) innerva tutto il testo, conferendogli un andamento dilemmatico che oscilla sui vari significati da attribuire all'esistente. Paradossi comici e illuminanti rivelazioni scandiscono così i ragionamenti dell'uno e dell'altro personaggio, arrivando a slargare le reciproche prospettive.

---

<sup>41</sup> S.I., pp. 967-968.

<sup>42</sup> Ivi, p. 970.

Sentimenti, giudizi ed emozioni sono quindi traslate in una dimensione infinitamente lontana e altra che, proprio perché tale, vanifica le stesse ponderazioni e gli sforzi di logicità da parte dell'uomo. Prevalgono, come se si fosse in presenza di un moderno pastore leopardiano, stupori, domande e richieste di senso destinate a rimanere aperte:

È fuor di dubbio che, andando a rifugiarsi lassù, il dottore non ha più veduto, non ha sentito più nulla. Sfido! Sparita la terra, sparito il sole con tutto l'altro satellizzio, un microscopico tarlo in bocca d'un invisibile abitante d'un granellino di sabbia perduto nell'abisso dei cieli, che diventa? [...]

Delle stelle che non ci vedono e ignorano i nostri sforzi mirabili, le nostre geniali fatiche, possiamo vendicarci col tenerle anche noi in pochissimo conto, col considerare che, se noi siamo ignorati del tutto da esse, tanta miglior figura poi non fanno esse rispetto a noi, ridotte come sono dalla distanza a puntini luminosi. Ma con un uomo, che dobbiamo riconoscere incontestabilmente grande, non è possibile una simile vendetta. Non proviamo tutti uno smarrimento angoscioso alla morte di uno di questi grand'uomini? E perché?<sup>43</sup>

Le impennate dialettiche condotte in prima persona dai personaggi prendono il sopravvento sull'esposizione lineare degli argomenti da parte del saggista, così come sulle trame e sugli eventi evocati, sfilacciandone l'oggettività e la verisimiglianza, oltre che la loro stessa esemplarità allusiva. Al loro posto si ritrovano piuttosto microstorie dall'estrema brevità, incluse l'una nell'altra, che frammentano di continuo il discorso iniziale, concentrandosi su disposizioni ora ironiche e paradossali, ora simboliche e metaforiche, che lasciano al lettore un senso di amara perplessità.

Se quindi il saggio pirandelliano, pur occupandosi di tematiche culturali, politiche e letterarie attuali, o di questioni etiche profonde, trascende stilisticamente nel territorio della prosa di invenzione narrativa, proprio in quanto tende ad assimilare modalità colloquiali e riflessive con spiccato dialogismo, icastiche immagini e filtri rappresentativi, così si vedrà che anche le prime novelle del Nostro ospiteranno in parte contenuti di matrice morale, alcuni dei quali desunti proprio da questi stessi scritti critici.

La tendenza a figurare sottoforma di personaggi, dialettizzazioni, immagini esemplari (come quella della vescica e dello spillo, presente nel saggio *Il neoidealismo*), oppure a colorare con un linguaggio ironico e arguto i medesimi strali critici, è segno della vitale e multiforme duttilità stilistica che si evidenzierà a partire da alcune ulteriori significative prose brevi, ibride tra la novella e il saggio, pubblicate nelle pagine della rivista romana «Ariel».

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 971.

Queste prose conterranno pertanto costruzioni di personaggi strampalati che incarnano specifiche battaglie ideali. Saranno inoltre evidenti strutture testuali flessibili, già in parte analitiche, consistenti in soliloqui, diari fittizi, autobiografie, epistole e partizioni già di tipo meta-letterario.

### 2.3) *Le prose ibride di «Ariel»*

Un altro costante elemento caratteristico della scrittura saggistica pirandelliana è la continua tendenza all'immagine metaforica, capace di figurare sotto i suoi segni determinati concetti della poetica dell'autore o liberi pensieri sui fatti culturali più incalzanti dell'attualità. Ciò si riverbera e trova una prima significativa conferma in alcune pubblicazioni ospitate nella rivista «Ariel»<sup>1</sup>: importante pagina culturale diretta da Italo Balbo e fondata assieme a Fleres, Palmarini, Mantica e altri amici letterati del cenacolo romano. Un ambiente considerato molto importante per la iniziale formazione intellettuale dell'autore e la sua successiva produzione d'ambito narrativo<sup>2</sup>. In questo primo periodo anche la forma novella risente a livello tematico delle coeve riflessioni morali e civili dello scrittore e, sul piano dello stile, assume connotati strutturali che oscillano fra tradizione e innovazione, palesando una testualità ibrida. Tale ibridismo consiste, sul piano della scrittura, nell'associare ad uno specifico pensiero critico un'immagine metaforica di particolare pregnanza che ne mette in evidenza, anche con accenti ironici e polemici, il contenuto. Si tratta tuttavia di un iconismo non ornamentale, ma frutto della generale concezione anti-retorica che, a partire dai primi scritti critici, aveva animato le idee di Luigi Pirandello in materia di arte letteraria contemporanea e revisione della tradizione classica in funzione moderna. L'inserzione poi di analogie e simboli all'interno di un testo critico flette quest'ultimo verso una scrittura ad alto tasso di soggettività, nella quale spiccano anche scarti lirici e tasselli fantastico-visionari. Ciò sarà cifra stilistica costante anche nella produzione prosastica più matura dell'autore.

Lo scrittore siciliano, attivo fino ad allora come esperto linguista, poeta e recensore, ha così la possibilità di sperimentare, all'interno del variegato contenitore stilistico della forma di prosa breve, scambi, connessioni e prime trasmissioni tra la scrittura saggistica e quella di invenzione letteraria e viceversa. Non è un caso infatti che a firma sua appariranno sulla rivista romana in questione sia novelle che saggi, accomunati dal taglio assai breve, dallo stile incisivo e dai contenuti in linea con gli orientamenti estetico-culturali promossi dalla stessa testata. Questa proponeva ideali ispirati ad un programma di libertà artistica e al contempo attenti a respingere le ingombranti

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione completa delle pubblicazioni e del profilo storico-culturale ruotante attorno alla rivista si veda per intero il volume di Alfredo Barbina, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984, contenente una ristampa anastatica della stessa.

<sup>2</sup> «La constatazione che la vita si manifesta solo come sentimento, non come conoscenza, che noi tutti siamo alla discrezione della vita, rende esplicito il senso che è possibile cogliere nella sua prima produzione narrativa» (N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., p. 21).

derive dannunziane<sup>3</sup>. Avversando il facile cosmopolitismo di moda a favore di un moderato ripristino della tradizione letteraria italiana, grazie soprattutto all'influenza di Luigi Capuana e di Goethe, sono privilegiati e approvati piuttosto scritti «che suscitano la concezione dell'organicità dell'opera e pongono il problema del rapporto con la realtà»<sup>4</sup>.

Il primo testo pirandelliano pubblicato in «Ariel», datato 18 dicembre 1897, *Gli occhiali*, presenta vistosi elementi critico-metaforici, dal momento che alterna, nel giro di poche righe, strutture espositive, nelle quali emerge il punto di vista dell'autore sulla questione trattata, ad altre nelle quali compaiono innesti narrativi funzionali ad esemplificare, sotto forma di immagini e figure, i giudizi critici poco prima espressi. Gli «occhiali», cui si fa riferimento parodiegetico sin dal titolo, sono di fatto emblema simbolico di miopia culturale e debole prospettiva di progresso metodologico da parte degli scrittori e dei critici letterari italiani.

Ma l'articolo inizia, con sorpresa, raccontando di una singolare storia dai caratteri aneddotici, favolosi<sup>5</sup> e, in sostanza, anonimi:

Chi non sa di quel pover'uomo di campagna il quale, avendo inteso dire al prevosto: «Non posso leggere; mi son dimenticati a casa gli occhiali!» alzò l'ingegno e concepì la peregrina idea che il saper leggere dipendesse soltanto dall'averne un paio d'occhiali?

E il pover uomo si recò in città, ed entrato in una bottega d'occhialaio domandò:

«Occhiali per leggere!»

Ma poiché nessun paio, fra i tanti e tanti d'ogni grado, che quegli man mano gli dava a provare, riusciva a far leggere il pover'uomo, si narra che l'occhialaio, alfine spazientito, gli domandasse:

«Ma insomma, sapete leggere?»

Al che, meravigliato, il campagnuolo rispose:

«Oh bella! E se sapessi leggere, sarei forse venuto qui?»<sup>6</sup>

I contenuti in apparenza semplici, il lessico medio, lo stile ripetitivo e a tratti formulare, il segmento dialogico e, infine, il sottile contrasto *rusticitas-urbanitas*, simulano palesi connotati strutturali dalla patina novellistica, o, quantomeno, propri di alcuni racconti-bozzetto “campagnoli”,

---

<sup>3</sup> «In realtà Pirandello più decisamente degli altri amici avversava nel dannunzianesimo il superlativo e il sublime sistematico e voleva una reumiliazione della forma rispetto al contenuto, l'evidenza della sostanza senza espedienti d'alta letteratura, convinto che la vita rivelata così com'è e come lo sguardo penetrante di chi la soffre e ne può sorprendere gl'inauditi motivi sa impadronirsene non abbia bisogno di risorse formalistiche» (P. Orano, *Il giornale di Pirandello in Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, cit., p.135).

<sup>4</sup> C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1970, p.67.

<sup>5</sup> Si tratta di un brano poi innestato nell'incipit del più celebre saggio *Un critico fantastico* inserito a sua volta nel volume del 1908 *Arte e scienza*.

<sup>6</sup> L. Pirandello, S.I., cit., p. 243.

tipici del periodo. Elementi che, tuttavia, non adombrano affatto i reali significati teorici del testo, i quali vengono poco dopo esplicitati componendo un tessuto formale fitto di asserzioni e domande aperte, indirettamente rivolte al lettore, ma in realtà destinate in modo settoriale agli scrittori, affinché riflettessero bene su quanto hanno appena letto:

Ora ecco: di questa ingenua meraviglia del pover'uomo di campagna vorrei avessero il coraggio e la franchezza tutti coloro che, non avendo né un pensiero proprio in capo né un proprio sentimento in petto, credono che per comporre un libro, o di prosa, o di versi, basti semplicemente mettersi a scrivere a modo di qualche autore un po' in voga, sia nostrano sia straniero. Vorrei cioè, che alla domanda:

«Ma, insomma, avete qualcosa di proprio vostro da dirci?»

Avessero il coraggio e la franchezza di rispondere:

«Oh bella! E se avessimo qualcosa di proprio nostro da dire, scriveremmo forse così a modo d'un altro?»<sup>7</sup>

La voce narrante, con chiaro mutamento di registro e consapevole di creare un leggero scarto ironico, di colpo interrompe la narrazione e assume fattezze chiarificatrici, provando a colloquiare con i lettori, coinvolgendoli nella discussione, seppure in modo polemico. Nello stesso momento, continua ad utilizzare frammenti di discorso diretto, opportunamente segnato da segni grafici quali le virgolette basse e i punti esclamativi, palesando così il nodo critico di fondo che sta al di là della storia fittizia esposta: la mancanza di spontanea originalità creativa da parte dei letterati italiani, i quali tendono – secondo Pirandello – ad imitare in maniera pedissequa e passiva la tradizione nostrana, senza sforzarsi di rinnovarla dall'interno; oppure cercando troppo a fondo nei modelli stranieri contenuti e strutture compositive per le loro opere, siano esse in prosa o in poesia. La reale capacità di leggere – oggetto di vivace disputa tra l'occhialaio e il contadino – vuole invece significare, fuor di metafora, ritrovare sul serio il proprio punto di vista, la personale sensibilità, riacquisire la vitalità di specifici modi espressivi, apprezzare davvero lo stile di ciascun autore, da contrapporre con fermezza all'artificialità ingessata delle forme, il cui simbolo è rappresentato appunto, dalla figura degli occhiali.

Per contrasto l'immagine chiave che sintetizza il dissenso pirandelliano sull'argomento è invece quella organicistica degli «occhi» umani vivi:

...qualcuno fa notar loro pacatamente, che nessuno vieta, è vero, l'esercizio di scrivere o trascrivere in una certa maniera; ma che questo esercizio significa che non si hanno occhi propri, bensì un paio d'occhiali tolti in prestito altrui.

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 243-244.

Lo so: tutta quanta la storia della nostra letteratura non è altro, infondo, che un perpetuo avvicinarsi e succedersi di maniere, e so che, cercando in essa, per quanto è lunga, si trovano certo moltissimi occhiali e pochissimi occhi, i quali pure non isdegnarono, anzi ebbero in pregio, di munirsi d'antiche lenti classiche per vedere a odo di Virgilio o di Orazio o di Ovidio o di Cicerone<sup>8</sup>

La riga bianca visibile tra una sequenza e l'altra, prima di riprendere l'analisi, è il luogo, anch'esso evidentemente metaforico o paratestuale, lasciato alla riflessione del lettore. Proprio come accadrà in alcuni testi novellistici del Nostro, nei quali il racconto di un personaggio protagonista svolto in prima persona, o la descrizione delle vicende che riguardano personaggi secondari, si interrompe, con voluta ellissi spazio-temporale, per permettere a chi legge di ricostruire da sé i nessi logici, così qui i destinatari-bersaglio dell'articolo sono invitati a seguire il gioco riflessivo e fantasioso dell'autore-narratore e il suo ammiccante stile simbolico e ironico. Un'ironia amara e polemica, votata certo a livelli di lettura doppi, che uniscono sullo stesso piano pensiero e immagine. Gli esiti di tale operazione hanno risvolti quasi comici e stridenti:

...noi ci sentiamo ammirati e orgogliosi dello straordinario numero di poeti, in ispecie, germogliati dal fecondissimo suolo d'Italia; ma se poi ci facciamo a leggere quelle poesie, ci parrà invece d'assistere a una lunga, interminabile processione sospirata di infelici creature innamorate tutte ad un modo e tutte a modo acconciate. Lasciatele passare, o signori: vanno, lo vedete, in pellegrinaggio alle chiare, fresche e dolci acque del Sorga: sono i petrarchisti pieni di tanti ahimè<sup>9</sup>

Quello che Pirandello condanna, mettendo in guardia da possibili trionfalismi o eccessi, è non tanto la tradizione linguistica e letteraria italiana *tout court*, ma certi modi di intenderla o adoperarla nei testi di narrativa e poesia contemporanei, frutto di sterili omologazioni retoriche e mere operazioni editoriali. L'immagine dei petrarchisti come «una lunga, interminabile processione sospirata di infelici creature» è accompagnata da espressioni colloquiali nei confronti dei lettori («Lasciatele passare, o signori»; «lo vedete»). Sono segni del modo antifrastico e provocatorio che adotta l'autore per rimarcare i suoi concetti alternativi, marcatori già di una originale e precisa poetica.

Anche in successivi articoli pubblicati da Pirandello in «Ariel» sono presenti grumi di poetica addensati in particolari immagini dal sapore metaforico-concettuale. Per esempio, nella conclusione alla recensione del romanzo di Ugo Ojetti *Il vecchio*, datata 27 febbraio 1898, si legge una frase colma di riferimenti all'idea della vitalità e alla spontaneità dell'opera d'arte. Entrambe le qualità

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

sono legate ad un ambito naturalistico e ad un processo di fattiva metamorfosi che riguarda il mondo animale:

L'arte limpida e chiara per se stessa, che noi amiamo è lontanissima. Siamo innanzi a un lavoro *fatto*, più o meno bene per quel che vuol essere, secondo le intenzioni dell'autore, non a un'opera d'arte *nata*. E noi vogliamo che l'opera d'arte nasca, nasca spontanea, crisalide dal bruco d'un pensiero, alata di fantasia, vibrante d'ispirazione.<sup>10</sup>

Nel singolare breve scritto dal titolo *I re magi* (pubblicato l'8 gennaio 1898, e firmato Caliban), Pirandello sfrutta invece l'immaginario religioso cristiano in veste antifrastica per discutere di politiche letterarie, posizioni critiche e novità editoriali. La nascita della moderna letteratura italiana non è annunciata, come si legge all'inizio del testo, da nessuna stella cometa. Viene quindi descritto sin dall'esordio un ambiente simbolico. È raffigurato un presepe con simbologia laica, nel quale ogni personaggio della favola rappresenta uno scrittore reale o un determinato concetto (Gabriele D'Annunzio e Cesare Lombroso per esempio, i quali rappresentano per «loro scelta le parti del bue e dell'asinello»<sup>11</sup> o San Giuseppe «che nel caso nostro rappresenta il vecchio buon senso italiano»<sup>12</sup> o, ancora, la vergine Maria «che per continuar l'allegoria sarebbe la Fantasia creatrice»<sup>13</sup>). Infine, con toni di evidente satira culturale, è racchiusa nell'immagine dei magi in pellegrinaggio verso la grotta del bambinello il ritratto dell'attuale panorama letterario italiano:

Vediamo ora che cosa le portano in dono quest'anno i Re Magi: il Magio poeta, quello dell'oro ; il Magio romanziere e drammaturgo, quello de la mirra; il Magio critico , quello de l'incenso.

Recano ahimè promesse soltanto stampate nei bollettini degli editori, su le copertine dei libri pubblicati l'anno scorso, e nei giornali, tra le notizie e gli annunci. Esclamano ahimè, perché il secondo Magio specialmente, quello dei romanzi e dei drammi, ha preso la cattiva abitudine di promettere per esempio, certe trilogie che non si completano mai<sup>14</sup>

I tre re magi non sono altro infatti che proiezioni dei generi letterari in voga in quel momento; di essi sono menzionati in dettaglio, nell'ultima parte del testo, i titoli delle opere e degli autori pubblicati in quegli anni con i relativi giudizi critici.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 272.

<sup>11</sup> Ivi, p. 298.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*

Ma è soprattutto sul versante novellistico che si nota in «Ariel» una prosa inusuale, quasi spuria nelle strutture testuali, smagliate ora da partizioni metaletterarie ora da figurazioni emblematiche, che richiamano e riflettono le idee dello scrittore sul sistema letterario italiano e sulle tematiche di stampo morale, riguardanti i rapporti tra sentimento e dovere, le riflessioni sulla morte o sul destino dell'uomo. Temi di levatura quasi metafisica ed esistenziale, ritenuti centrali in tutta la prima produzione pirandelliana.

Delle novelle apparse per la prima volta in «Ariel» spicca *La scelta* (10 maggio 1898). Si tratta di uno di quei testi poi ripubblicati in un periodo successivo (1902), ma non ripreso in realtà nell'impostazione finale delle *Novelle per un anno*. Come già visto per *Gli occhiali*, ma con articolazione narrativa evidentemente più sviluppata, il contenuto della storia ha una valenza allegorico-esemplificativa e rappresenta in maniera meta-letteraria il pensiero poetico dell'autore, filtrato qui attraverso finzioni, immagini, personaggi e ambienti desunti sia dal deposito memoriale e autobiografico dell'autore, sia dalla concreta capacità inventiva. Il *corpus* testuale della novella è infatti diviso chiaramente in tre differenti segmenti, segnati l'un l'altro da un lieve cambio di stile e da una riga bianca. Nel primo frammento il ritratto del personaggio Pinzone, vecchio badante dell'io narrante, è dipanato con tratteggi quasi animaleschi e grotteschi nella loro eccentricità, la quale palesa senz'altro un punto di vista fiabesco e infantile:

Tanto magro, quanto lungo; e più lungo, Dio mio, sarebbe stato, se il busto tutt'a un tratto, quasi stanco di tallir gracile in su, non gli si fosse sotto la nuca curvato in una buona gobbetta, da cui il collo pareva uscisse, penosamente inarcato, come quel d'un pollo, ma con un grosso nottolino protuberante, che gli andava su e giù ogni qualvolta deglutiva. Me lo vedo ancora innanzi vestito squallidamente di grigio, con un vecchio cappello stinto e tutto sbertucciato, in cui la testa seccissima sarebbe sprofondata intera, se non fosse stato per le orecchie che reggevano le tesse: vi sprofondava tutta la fronte però, con le sopracciglia; così che la piccola faccia ossuta, angolosa pareva cominciasse da quel nasetto a becco e sfrogato, da uccel ciuffagno, che rendeva così caratteristica la sua fisionomia.<sup>15</sup>

A questa descrizione segue la sequenza centrale, nella quale a prevalere sono piuttosto moduli legati al ricordo di specifiche scene della fanciullezza, come sottolineano i frequenti verbi usati al tempo imperfetto indicativo:

Il dì dei morti è festa pei fanciulli di Sicilia. La Befana (forse perché nelle case delle città e dei borghi dell'isola non c'è camini, per la cui gola ella possa introdursi) non fa regali laggiù. Li fanno invece i morti alla vigilia della loro festa, su la mezzanotte: i parenti o gli amici defunti recano in memoria di loro qualche monetina e dolci e giocattoli, soltanto

---

<sup>15</sup> L.Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, Vol. III, tomo II, p.1032. Per le successive citazioni dalle novelle si adopererà la sigla N.A.

però ai bambini savii. Più savie, a parer mio dovrebbero esser le madri a non accender così, paurosamente, la fantasia dei figliuoli. Mia madre mi mandava con l'ajo Pinzone alla fiera dei giocattoli.

Ricordo che pena febbrile, vibrante di mille desideri mi costava la scelta in quella fiera.

Stordito dai clamori confusi, sguajati dei tanti bercioni mi voltavo di qua e di là perplesso e di ciascuno ascoltavo un tratto l'elogio della propria merce, mentre altre mani m'invitavano con vivacissimi gesti dalle baracche vicine e altre voci mi gridavano di non prestare fede a quel che l'uno mi decantava; così che avrei dovuto inferire che in nessuna parte avrei trovato il mio bene, che viceversa poi si trovava in ciascuna baracca<sup>16</sup>.

Chi narra rievoca momenti salienti di una passeggiata alla «fiera dei giocattoli»<sup>17</sup>, durante il periodo di festività religiosa legato al ricordo dei propri defunti. Il bambino, accompagnato da Pinzone in un luogo dai contorni magici e onirici, pur attratto dalla moltitudine luminescente delle baracche ricolme di merci e dalle voci grosse dei vari banditori intenti alla vendita, è chiamato ad un primo atto di responsabilità: la scelta di un singolo balocco tra i tanti a disposizione. Tale discernimento personale del piccolo protagonista appare però sin da subito confuso e difficile, in quanto oltre che dalle offerte dei venditori ambulanti, egli è impedito nella sua azione dai severi consigli del vecchio accompagnatore. Il prestare così ascolto alle proposte degli “altri” offusca il migliore criterio decisionale, quello corrispondente di fatto alla libera e reale volontà del fanciullo. Si rischia quindi un giro a vuoto, tra ammiccamenti, grida e falsità d'ogni sorta:

Così facevamo il giro della fiera; poi come quasi ogni anno, finivo per ritornare innanzi alla baracca dove si vendevano le marionette, ch'eran la mia passione. Ahimè, ma anche lì tra i paladini di Francia e i cavalieri Mori, lucenti nelle loro armature di rame e d'ottone, esposti in lunghe file su cordini di ferro, ero costretto a scegliere, mentre avrei voluto portarmeli via tutti. Quale fra tanti?<sup>18</sup>.

Il punto d'approdo, dettato da antico desiderio interiore, sembra essere costituito dai pupi siciliani, raffiguranti gli eroi protagonisti dei poemi epico-cavallereschi, rimasti a lungo radicati nella cultura popolare italiana. Se non che permane il dubbio su chi tra questi paladini preferire. Alle ennesime rimostranze ammonitive di Pinzone, seccato e al tempo stesso propenso ad assecondare le intenzioni del ragazzino, ecco subentrare le obiezioni del venditore che ribatte a tono, pensando di interpretare in modo corretto:

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 1033-134.

<sup>17</sup> Immagine emblematica già vista e analizzata nella prosa saggistica *La fiera della sapienza*.

<sup>18</sup> Ivi, p.1035.

-Ma insomma, signor mio! è certo che ci vuole il tristo e il buono, il paladino fedele e Gano il traditore, se no la rappresentazione non si può fare...<sup>19</sup>

In questa proposta del venditore di pupi, tendente a conciliare gli opposti, si nasconde in realtà una importante dichiarazione di poetica umoristica. La voce narrante, divenuta adulta, rimanda però, nella terza e ultima parte del testo, lo scioglimento dei significati espressi dalla storia. Con nostalgia il personaggio rimpiange il tempo della perduta fanciullezza («guardo con più pungente invidia un quadretto, nel quale sono effigiato coi calzoncini di velluto a mezza gamba e una fida marionetta in mano, tanto carino, lasciatemelo dire!»<sup>20</sup>), per raccordare i fili del sognante passato al tempo presente, nel quale, con meravigliato senso di stupefazione da parte del lettore, viene introdotta la più matura riflessione letteraria, lo spunto progettuale e i nuclei ideativi propri della scrittura novellistica dell'autore siciliano:

Perché dovete sapere ch'io vado ancora alla fiera. Non è più quella dei giocattoli (quantunque pur ve ne siano parecchi, né manchino le marionette): è una fiera molto più grande; e ci vado per scegliervi gli eroi e le eroine de' miei romanzi e delle mie novelle. Ora l'invidia mia segue da questo: che mentre io, fanciullo, finivo a un certo punto col non prestar più ascolto alle taglienti osservazioni del grigio mio ajo e col cedere tutto infiammato alle lusinghe del venditore della baracca dei burattini; oggi sento che Pinzone, non solo vive ancora dentro di me, ma su me esercita un potere veramente tirannico, e mi guasta e mi spenge ogni gioja. Né, per quanto faccia, posso più levarmelo dattorno.<sup>21</sup>

Viene utilizzato un particolare espediente retorico-narratologico presente anche in altre novelle<sup>22</sup>, ovvero quello per cui il narratore assume i panni di un personaggio interno alla storia (in questo caso di un personaggio scrittore) per esporre teorie inerenti la costruzione dello stesso personaggio. «Giocattoli e marionette» diventano pertanto simboli di poetica narrativa, attraverso i quali sono definite le medesime creature che affollano l'officina creativa dell'autore, desunte pur sempre dalla tradizione. Cosa significano invece le immagini della fiera, delle baracche e dei venditori? Ma soprattutto chi è veramente l'ajo Pinzone? Cosa simboleggia?

Il lettore, per decifrare tali figure, alla luce delle dichiarazioni della voce narrante, è costretto a risalire ad alcuni concetti e immagini già introdotti da Pirandello in precedenti scritti saggistici<sup>23</sup> e a

---

<sup>19</sup> Ivi, p.1036.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> In particolar modo nelle novelle *Colloqui coi personaggi* (1915) e *La tragedia di un personaggio* (1911).

<sup>23</sup> L'immagine della fiera, delle baracche, dei banditori era già stata espressa con senso metaforico in un celebre passo di *Arte e coscienza d'oggi* del 1893, che denunciava con toni pessimisti il malessere proprio di una intera generazione di intellettuali («E intanto ci volgiamo ora a questo, ora a quel banditore, che berciando con enfasi molta, promette mari e monti, e nulla ottiene naturalmente. Da ciò il sorgere improvviso delle più bizzarre baracche in questa internazionale fiera della follia; castelli di sabbia, cui il menomo soffio atterra; glorie improvvisate, che durano un giorno come i

completare così mentalmente il profilo teorico- letterario disegnato dall'autore. La *fiera* infatti altro non esprime se non il variegato mondo culturale europeo e i banditori sono i critici e gli scrittori italiani attratti dalla moda o da gusto personale, i quali attingono ai modelli stranieri o vecchi, e li vanno sbandierando per innovativi o originali, ciascuno secondo il proprio credo. Se non che Pinzone raffigura piuttosto la coscienza raziocinante dello stesso scrittore, che lo porta a guardare ogni cosa con ponderazione e oggettività, lo invita costantemente ad avere una concezione più distaccata e più incline alle molteplici dinamiche della realtà. Così, a livello di metodologia letteraria, «quella oggettiva è il dominio dello spirito critico nell'adulto, che impedisce di aderire alla fantasia di una letteratura più idealizzante. Quella contingente afferma che sono i personaggi dell'epoca contemporanea a essere inadatti; in precedenza, quando i personaggi erano Orlando e gli altri paladini, lo spirito critico era insufficiente ad annullare la loro capacità di attrazione»<sup>24</sup>. Su tutto grava però il ritmo progressivo e usurante del tempo, preposto ad inibire qualsiasi «scelta» giusta e onesta in materia d'opera d'arte. Il lucido pessimismo pirandelliano viene così fuori innestando, nell'ultima porzione di testo, un dialogo immaginario tra lo scrivente e l'ajo Pinzone, nel quale è tematizzata, ancora una volta, la stretta correlazione tra periodo storico, condotta morale del genere umano e arte del comporre:

«In certi momenti, o figliuolo, la vita si fa così perfida, che gli scrittori non possono farci nulla; e quanto più son fedeli nel ritrarla, tanto più l'opera loro è condannata a perire. Che virtù di resistenza vuoi che abbiano contro il tempo le creature dell'arte nate dai pensieri nostri dissociati, dalle azioni nostre impulsive e quasi senza legge, dai sentimenti nostri disgregati e nella discordia dei più opposti consigli; questi miseri, inani, affliggenti fantocci che può offrirti soltanto la *fiera* odierna?».

Queste e altre cose sconsolatissime mi va ripetendo di continuo Pinzone. Io mi guardo intorno, e non so rispondergli nulla. Ah, chi saprebbe, chi saprebbe crearmi, per tappargli la bocca, un eroe, non qual è, ma quale dovrebbe essere?<sup>25</sup>

Domande aperte di fronte alle constatazioni sconsolate del vuoto dell'esistenza e alla presa d'atto della mancanza ispirazione artistico-letteraria. Di conseguenza non esistono più, nei testi in prosa lunghi o brevi, eroi ed eroine in grado di rappresentare le passioni universali e la totalità dei rapporti tra individuo e mondo. Attraverso un palese recupero di termini e aggettivi del tutto riconoscibili, in quanto già usati in *Arte e coscienza d'oggi*, come «dissociati», «disgregati» e «discordia», viene ricordata e ribadita l'idea estetica secondo la quale la presunta fedeltà nel ritrarre la vita in tutte le sue manifestazioni, da parte degli scrittori, non solo non ha più senso alcuno nel caotico mondo

---

giornali; mode, scuole, combriccole, sorte, travolte è scomparse in un momento»), mentre quella del generale girovagare in cerca di ultime mercanzie alla moda era già presente nel testo appena analizzato *Gli occhiali*.

<sup>24</sup> G.P. Giudicetti, *Le prime novelle di Pirandello (1884-1909): un invito alla razionalità* in AA.VV., *Le passioni di Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale di Lovanio-Anversa, a cura di B. Van den Bossche e M. Jansen, Franco Cesati editore, Firenze, 2009, p.55.

<sup>25</sup> N.A., III, 2, p. 1037.

sociale contemporaneo, ma non condurrebbe affatto ad esiti duraturi<sup>26</sup>, trattandosi di metodologie ormai del tutto desuete e superate. Una contrapposizione alle strutture proprie del Naturalismo che matura nell'ambito narrativo di una stessa novella. La testualità di quest'ultima appare sempre più segnata da sequenze analitiche consistenti in commenti ai fatti narrati o in riflessioni disposte in forma di serrato dialogismo. Dialogo che, lungi dal riprodurre l'azione dei personaggi, in nome di una maggiore efficacia drammatica e resa oggettiva (come prima avveniva nelle stesse novelle veriste), svela piuttosto le loro perplessità, le loro idee morali e sociali, che spesso coincidono con quelle dell'autore. Ecco che la forma della novella in Pirandello rivela così tutta la complessità delle teorie del tempo, sfocando e intrecciando spesso i livelli tra scrittura analitica, rielaborazione inventiva e prassi del racconto.

Significativa in tal senso la pubblicazione di un anomalo testo novellistico come *I Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*. In «Ariel» Pirandello vi pubblica (25 dicembre 1897) la terza parte, intitolata *La vigilia*, dopo che avevano già visto la luce, rispettivamente su «La Tavola Rotonda» (2 novembre 1895) e sul «Marzocco» (13 giugno 1897), la prima parte *Nostra moglie* e la seconda, *L'accordo*<sup>27</sup>. In questa prosa dialogica, che ricorda, per struttura e per alcuni lemmi adoperati il leopardiano *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio Familiare*, solo in apparenza viene dialettizzato un conflitto tra differenti personalità. In realtà a fronteggiarsi tra loro sono due aspetti della medesima identità, due caratterizzazioni di pensiero opposte, ma complementari: da un lato c'è il ruolo pubblico, ossia la coscienza superiore di uno scrittore, piena di grandi ideali e insistenti debolezze, rigorosi conformismi morali e, al contempo, amaramente lucida nel valutare il peso condizionante di ogni singolo gesto o sussulto interiore; dall'altro lato c'è il carattere più individualista e pragmatico di questa stessa personalità, pronto ad affrontare gli affetti, i contesti

---

<sup>26</sup> «In queste considerazioni, dunque, il legame tra l'arte e la vita è visto come criticità del tempo presente che non permette la creazione di opere armoniose e organiche e quindi condanna i prodotti artistici dell'epoca a perire. Emerge così dalla posizione di Pirandello un'ambiguità che si svilupperà in seguito. Se da un lato l'arte fonda un mondo superiore proprio perché prolunga la vita riorganizzando la disgregazione quotidiana in prodotti perfetti, dall'altro lato, radicata nella vita, l'esprime e rappresenta, ed è perciò impegnata a non trascurare la criticità» (C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., p. 90).

<sup>27</sup> L'apparato di note e varianti posto in appendice all'edizione critica delle novelle, a cura di Macchia e Costanzo, informa in realtà del fatto che l'autore agrigentino compose e pubblicò solo nel 1906 nella rivista «Il Ventesimo» un quarto "dialogo", quello conclusivo, chiamato *In società*. Si tratta di un testo che certo prende le mosse da quanto espresso nei precedenti dialoghi, approfondendo le tematiche trattate e 'calandole' per l'appunto in un più ampio contesto borghese. Desti infatti particolare attenzione l'ambientazione fisica (i luoghi) e umana che Pirandello colloca nella didascalia iniziale, scritta in corsivo e posta tra parentesi: («Salotto «intellettuale»; *Frequentano il salotto molte donne dell'aristocrazia e signore patronesse della società per la coltura della donna, senatori, deputati, letterati e giornalisti scelti*). Inoltre si nota in generale, rispetto ai primi tre dialoghi, una disposizione visiva più marcatamente di tipo teatrale, nel senso che l'alterco verbale dei personaggi, costituito da incalzanti battute sviluppate in forma di domande e risposte, è preceduto dai loro nomi scritti in carattere stampatello: PICCOLO ME; GRAN ME. Di quest'ultimo dialogo, delle questioni che esso prospetta, ci si occuperà in maniera più approfondita in un paragrafo successivo del prossimo capitolo. (Cfr. L. Pirandello N.A., III, 2, pp. 978 e ss).

familiari, le leggerezze, le varie amenità, ma anche i dolori, le tribolazioni che la vita quotidiana gli offre, senza darsi troppo pensiero. Quella tra il piccolo me e il gran me è in fondo il dramma tra intellettualità e vita comune, coscienza e passione. Una diatriba sui dilemmi di un io ancora scisso tra anima appetiva (o istintuale) e anima razionale, per dirla in termini aristotelici. Un dibattito filosofico in fondo antico, configurato però in una moderna discussione intarsiata da dubbi e scetticismi e avvitata non tanto su ferree opposizioni o stili di vita, quanto su ragionamenti e valutazioni dei propri comportamenti o delle proprie opinioni. Entrambi i personaggi sanno dell'assurdità della vita, del meccanismo fittizio che regola le norme sociali, eppure reagiscono in maniera diversa, guardando da differenti angolazioni prospettiche: il piccolo me sente la parzialità del vivere terrestre in tutte le sue fluide pulsioni emotive, comprende e opera passo dopo passo proprio per non soffrire troppo; il gran me riflette in modo globale sul mondo, affonda i suoi ideali sulla mancanza ed impossibilità da parte della stessa razionalità umana di superare i conflitti in un terreno di alto profondismo: ma rimane irretito nelle sue meditazioni, e, in tal modo, non può non denunciare tutta la sua disillusione, presto sfociata in uno stato di infelicità perenne. Si accorge della sua condizione e ne piange ammettendo i suoi limiti, laddove il piccolo me sa invece riderne e dimenticarsene con semplicità. Pirandello costruisce questa alternanza di pensiero servendosi di una testualità prosastica meticciosa, la quale unisce nello stesso piano flussi immaginativi e argomentativi, tasselli lirici e livellamenti comici:

-E allora perché?...

-Sì, sì, tu hai ragione, infatti: questa terra è veramente per te, per voi altri...Tu sai trarne il sostentamento; tu vi edifichi le case, e vai trovando di giorno in giorno, con diligenza, più sicuro riparo contro le avversità della natura, e comodi maggiori. Io dovrei essere il raggio di sole, l'aria ristoratrice che entra per le finestre aperte e reca il profumo dei fiori; ma spesso non so esserlo, ho spesso la crudeltà del fanciullo, che con un sasso tappa la buca del foricajo. Spesso la grandezza mia consiste nel sentirmi infinitamente piccolo: ma piccola anche per me la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per me qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non mi spiegherei quest'ansia arcana che mi tiene, e che mi fa sospirar le stelle...

*Alla mia solitudine di gelo  
Al mio sgomento, al mio lento morire  
Parla ne le stellate notti il cielo  
d'altre arcane vicende da subire,  
sempre dentro al mistero e in questo anelo.  
«E fino a quando?» l'anima sospira.  
Infinito silenzio in alto accoglie  
La sua dimanda. Pur tremarne mira  
Le stelle in ciel, quasi animate foglie  
D'una selva, ove arcano alito spira*

-Debbo mettere in carta codesti versi? Perdio, non direi che siano sbocciati per la fausta occasione...Ohè, discendi dal cielo, te ne prego...Io me nesto qui alla finestra, e abbrezzo. Non vorrei prendere un raffreddore giusto questa sera...

-Risponderesti domani con uno stornuto invece del sì sacramentale.<sup>28</sup>

La novella offre così un aspetto testuale eterogeneo, pur riuscendo a figurare una corrispondenza tra ambito tematico e livello stilistico. I pensieri dei protagonisti sono espressi da forme e parole che ne richiamano il contenuto: per cui se il Gran me ipotizza elevate «ansie arcane» e «sospira le stelle», le sue battute contengono suggestioni liriche d'alta densità concettuale. Le battute del piccolo me, banalmente in opposizione, richiamano invece una prosa bassa, colma di riferimenti alla realtà quotidiana, adoperando un lessico consueto («finestra»; «stornuto»; «raffreddore»). Pirandello raccoglie i molteplici influssi che provengono dagli stili saggistico, poetico e narrativo, e, da profondo conoscitore della tradizione letteraria italiana, li confluisce tutti in una prosa novellistica di tipo "laboratoriale", che mira a far riflettere il lettore non soltanto sui differenti metodi, ma anche sui roveli propri della stessa scrittura, fondati sul cortocircuito tra pensiero e immagini, e, come si vedrà, anche su determinate tematiche desunte dalla storia, dalla politica editoriale, dalla tecnologia, prospettando soluzioni aperte e in continua metamorfosi.

---

<sup>28</sup> Ivi, p.977.

## 2.4) *I saggi del 1908*

Si è già notato nei paragrafi precedenti come la poligrafia della saggistica pirandelliana, riferibile al primo periodo della carriera dello scrittore, prospettando e nelle forme e nella valenza figurativa affidata alle immagini, simultaneità e ibridazione tra differenti codici di stile e generi letterari, abbia evidenziato anche una spiccata originalità di temi: riflessioni sui metodi e sulla tradizione letteraria, nonché giudizi sulle opere contemporanee e sui costumi culturali ad essi legati. Dopo aver visto, d'altra parte, come in Pirandello la scrittura di natura critica serbi in sé una particolare articolazione narrativa e tenda quindi, nella sua patente eterogeneità, a esemplificare i concetti chiave in figure della fantasia o del paradosso aneddotico, talvolta a sfondo autobiografico, ecco che alcuni nodi di teoria e storia della letteratura vengono, a partire dal 1908, affrontati e discussi con più maturità dallo scrittore in saggi più corposi: gli scritti di destinazione accademica. In questi ulteriori contributi, che danno un più concreto senso della completezza e della complessità, Pirandello spiega come i tradizionali moduli del narrare siano andati incontro a progressiva trasformazione in età moderna grazie, soprattutto, all'immissione della cifra riflessiva (e, quindi, di evidenti statuti argomentativi e discorsivi) all'interno della creazione narrativa, e ai significati che quest'ultima aveva assunto proprio in rapporto ai nuovi contesti culturali. Questo processo di lungo corso e di ampio respiro europeo, ha acquisito nei secoli una sua specifica identità letteraria che è stato possibile ritrovare nella tradizione letteraria umoristica, ripercorsa nei suoi aspetti storico-linguistici e nelle sue applicazioni metodologiche.

Oltre la valutazione delle forme è importante, per i fini della nostra ricerca, esplicitare in breve anche determinati contenuti di questi saggi maggiori. Non tanto o non solo perché, come è noto, essi troveranno applicazione immediata nelle trame inventive delle novelle, laddove non vero e proprio trapianto stilistico-lessicale, sottoforma di citazioni, ma in quanto forniscono un'utile cartina di tornasole per vagliare da vicino modelli e disegni, memorie e sostrati letterari, dei quali lo scrittore tiene costantemente conto a livello ideativo. Un particolare diarismo privato, intellettuale e letterario, che cifra quindi specifiche convergenze critiche<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ha scritto Donatella La Monaca, parlando in realtà delle connessioni tra poetica e diarismo in Svevo, che «Saggi, articoli, recensioni sono, infatti, prima di ogni altra cosa, esercizi di autodisciplina, occasioni di razionalizzazioni della capacità di giudizio, dei criteri interpretativi, della consapevolezza meta-letteraria che si vanno in loro consolidando, sempre sulla base di ripensamento dell'esperienza individuale. In tal senso anche l'attività saggistica è espressione esemplare dei procedimenti di ri-scrittura di sé, anch'essa viene investita da proiezioni ideali, ad esempio nella scelta

Ciò non si traduce soltanto in semplice sistematizzazione<sup>2</sup> definitiva di quanto prodotto ed elaborato negli anni passati; o, nella individuazione esatta di un metodo compositivo, di un principio di poetica valido universalmente: bensì nell'esternare idee nuove, avanzare proposte estetiche, entrando di sbieco nel conflitto delle moderne interpretazioni, secondo l'apertura e la mobilità di pensiero che connota la poetica dell'autore siciliano. Essa ambisce ad andare oltre gli steccati dei canoni tradizionali, scorporandone dall'interno le gerarchie tra i generi, denunciandone i limiti metodologici.

Nel 1908 con la pubblicazione dei testi *Arte e scienza* e *L'umorismo*, Pirandello conferisce così per la prima volta alla sua forma saggio una organicità matura e una veste accademica che, nonostante tutto, sta evidentemente stretta<sup>3</sup>, se non addirittura invisibile al suo autore, come rivelano del resto i carteggi agli amici letterati, che contengono, forse provocatoriamente, il germe della demistificazione e del voluto abbassamento ironico della materia trattata<sup>4</sup>. Quest'ultima continua quindi ad essere sviluppata in maniera eterodossa e con ampio raggio prospettico, volendo altresì confermare dal punto di vista autobiografico<sup>5</sup> una carriera letteraria fondata sull'estetica del dubbio,

---

elettiva di polarizzare l'interesse critico soprattutto su autori ritenuti l'espressione più alta delle proprie aspirazioni intellettuali». Pensieri generali che possono ugualmente applicarsi, con le dovute differenze del caso, anche all'esperienza critico-inventiva pirandelliana. (D. La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2005, p.18).

<sup>2</sup> Riferendosi a gran parte della produzione pirandelliana Fernando Gioviale, e con lui la maggioranza della critica, ritiene che ci sia nell'autore siciliano una linea di continuità tra saggio, romanzo e commedia in quanto forme caratterizzate da un costante e reciproco scambio tra tipologia analitica, impianto ideologico e prassi inventiva. Una coerenza di fondo fatta di legami, ritorni e ripensamenti *in progress*. «Il saggio o il romanzo o la commedia – fatti salvi i dislivelli di argomentazione, di fluidità narrativa e di rigore drammaturgico – sembrano davvero aspirare a una coerenza sistematica, facendosi emblema di un tutto più vasto, con un autore che incrocia ossessivamente i suoi percorsi tematici e linguistici, cucendo e riadattando, reiterando ed esasperando: a dire alcune verità assolute che gli urgono e spasmodicamente lo costringono a dire. Così il saggio è sempre compiuto e insieme provvisorio, come se il saggista lo ritenesse la sezione momentanea di una vasta e complessiva scrittura teoretica» (F. Gioviale, *L'altro Pirandello. La tradizione come luogo del moderno* in «Acquario», rivista quadrimestrale di cultura, anno IV, numero 8/9/10, maggio 1986, p. 18).

<sup>3</sup> Paola Casella ha magistralmente ricostruito nella *Premessa* al suo volume *L'umorismo di Pirandello. Ragioni Intra – e interstestuali* (Cadmò, Fiesole, 2002, pp. 13-23), il tormentato *iter* accademico pirandelliano fatto di rifiuti, polemiche e ripensamenti vari, citando dall'epistolario dell'autore quelle corrispondenze ad amici e colleghi che palesavano titubanze e difficoltà nell'ambito della carriera di professore universitario e, di conseguenza, le scarse attitudini a certi modi di concepire la scrittura critica da parte dello scrittore agrigentino. Si rimanda pertanto alle pagine suddette per un ulteriore approfondimento.

<sup>4</sup> Per esempio a proposito del saggio *L'umorismo*, pubblicato nel 1908, Pirandello così scriveva ad Ojetti, appena dopo la sua uscita editoriale: «Compiangi il tuo povero amico, ridendone, e acquista il sentimento del contrario del mio libro». O ancora, in merito a costrizioni di tipo economico, ritenute le vere responsabili della produzione del saggio in questione, in vista della promozione a professore ordinario: «Ho dovuto farlo (e m'è costato tanta pena)». (Lettera a U. Ojetti del 21 febbraio 1909, in L. Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, «Quaderni dell'Istituto di studi Pirandelliani 2», Bulzoni, Roma, 1980, p.33 e ss).

<sup>5</sup> In questo senso, scrive Salvatore Zarcone che in Pirandello «l'autobiografismo non era estraneo alla forma saggistica, anzi, era centrale così come lo era stato all'interno degli altri generi fino ad allora praticati, dalla poesia alla novella al romanzo» (S. Zarcone, *L'umorismo Pirandello: un saggio in maschera*, in AA. VV., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, cit., p. 75).

della perplessità e delle continue diffrazioni o cortocircuiti posti tra dimensione inventiva e analitica della scrittura. Da qui in avanti la consapevolezza della fondazione di una poetica innovativa<sup>6</sup>, accompagnata dall'attraversamento cosciente e individuale di specifiche questioni e forme del discorso letterario<sup>7</sup>, in dialogo costante con l'attualità editoriale italiana e la tradizione europea.

Nel saggio *Arte e scienza* l'autore si propone di indagare il 'fenomeno' della «creazione artistica» con opportune lenti di approfondimento, le quali tengono costantemente conto di tre momenti: l'esplicazione argomentativa; la comparazione con le altre produzioni letterarie del tempo; l'esemplificazione pratica basata sullo studio critico della tradizione passata.

Il primo percorso riguarda la ricerca di un peculiare nodo di teoria letteraria in ambito moderno che metta in mostra le contraddizioni di tale periodo storico e quindi prenda le mosse dalle metodiche di stampo naturalista<sup>8</sup>, allontanandosene definitivamente. Di seguito, ad essere molto argomentato, è soprattutto il dissenso contro i capisaldi estetici di matrice idealistica. Ed è proprio in tale contesto che va letta, nell'omonimo paragrafo iniziale del saggio, la polemica stringente con il pensiero di Benedetto Croce.

Secondo Pirandello il filosofo napoletano è fin troppo meccanicistico nel concepire il processo creativo che presiede e innerva dall'interno ciascuna opera d'arte: in particolar modo quella di natura letteraria. Ascrivendolo al solo momento artificioso di una conoscenza intuitiva e oggettiva, l'idealismo crociano esclude ogni riferimento alla concreta, discorde e mutevole realtà delle cose e ricade in una monolitica dimensione astratta. Questa, a sua volta, elude le componenti relative al soggetto pensante, definito ancora «spirito». Date tali premesse, Pirandello ha così modo di denunciare i limiti dell'estetica crociana, ponendo in modo chiaro tutti punti deboli della questione:

---

<sup>6</sup> «Un'opera di poetica che rappresenta, notoriamente, la chiave di accesso di tutto il suo sistema letterario; con una 'critica militante' volta all'affermazione di una nuova concezione della letteratura e, ancor, più, quasi di un radicalmente nuovo modello antropologico» (S. Guglielmino, *Introduzione a L.Pirandello, L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1986, p. 14).

<sup>7</sup> Proprio a partire da *Arte e scienza* Pirandello, secondo Musumarra, «mostra la particolare letterarietà della sua filosofia. Il modo e la direzione delle sue argomentazioni esulano dal ragionamento filosofico per ricondursi sempre sopra un terreno squisitamente critico e letterario» (cfr per intero C. Musumarra, *Pirandello critico*, in AA. VV., *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre, 1961, p. 820, Le Monnier, Firenze, 1967).

<sup>8</sup> E qui è nuovamente tirata in ballo la teoria di Herbert Spencer, citato a più riprese da Pirandello sin dagli anni giovanili di *Arte e coscienza d'oggi* (1893) e di altri scritti coevi o di poco successivi: «...è difficile non rivoltarsi quando, per esempio, lo Spencer, nei suoi *Principles of Psychology*, dando ai sentimenti estetici una causa fisiologica, la scarica dell'energia esuberante nell'organismo, e distinguendone poi i vari gradi, dalla sensazione semplice ad uno stato di coscienza oltre le sensazioni e le percezioni, e concludendo che la forma più perfetta del sentimento estetico si ha dall'accordo e dalla simultaneità di questi vari ordini mediante la piena adozione delle facoltà rispettive» (L.P. *Arte e scienza*, S.I., cit. , p.590).

Escludendo il sentimento e la volontà, cioè gli elementi soggettivi dello spirito, e fondando l'arte solamente su la conoscenza intuitiva, dicendo cioè che l'arte è conoscenza, il Croce non riesce a vedere il lato veramente caratteristico di essa, per cui essa si distingue dal meccanismo.

Il modo di essere e la qualità son dati dalla volontà e dai sentimenti: prima, abbiamo l'oggetto senza un modo d'essere determinato e senza valore. E come possiamo concepir davvero quest'oggetto, se non per astrazione?

La conoscenza teoretica del Croce non ci può dare dunque che un'astrazione, la obiettivazione delle cose, come può farla una qualunque scienza naturale. [...] E come tutto il mondo fisico forma un meccanismo rigido, nel quale si possono prevedere con sicurezza gli effetti che da certe determinate cause derivano, così il mondo estetico del Croce forma un meccanismo altrettanto rigido. Né potrebbe essere altrimenti, dato il suo modo di concepir L'Estetica<sup>9</sup>

All'inizio del periodo Pirandello adopera i termini «volontà» e «sentimento» in quanto parti essenziali dello spirito, per poi declinarli, appena qualche riga più sotto, al plurale, quando li lega piuttosto al «modo di essere e alla qualità». Se nel primo caso, ad apertura di discorso, l'autore sta indubbiamente riferendosi all'individualità, cioè al singolo nucleo progettuale e ideativo, proprio di un singolo scrittore, che presiede l'elaborazione e la creazione letteraria dell'opera, ponendo rilevanza al soggetto creante, nell'altro caso oggetto della riflessione è invece lo stile, ovvero l'insieme di forme e figure che stanno in un'opera già compiuta. All'interno del suo sistema teorico Croce tratta queste medesime nozioni sulla falsariga delle metodologie del Naturalismo, quindi secondo paradigmi assiomatici e assunti idealistico-deterministici che pongono in primo piano l'oggettività del mondo, non spiegandola in termini critici, ma facendo in modo che essa resti avvitata su incomprensibili rigidità. Pirandello punta invece a non saltare i nessi logici e ad approfondire ulteriormente tutti i passaggi mediani, smascherando il *quid* ideale, e perciò inafferrabile e artefatto, che sta alla base della conoscenza intuitiva crociana.

Il discorso demistificatorio tende a concentrarsi poi sugli aspetti volitivi ed intenzionali<sup>10</sup> della rappresentazione:

Ora, certo, le rappresentazioni non coincidono con gli oggetti del così detto mondo esterno: sono anch'essi fatti soggettivi della coscienza e oggettivi sono solamente in quanto si riferiscono a gli oggetti esteriori e costituiscono il materiale su cui si edifica il così detto mondo esterno. Nessuna cosa penetra nel nostro spirito, che subito non divenga simile ad esso. Ma perché questo? Perché se noi ristabiliamo l'unità della coscienza, considerandola non più dal solo

---

<sup>9</sup> S.I., pp. 593-594. .

<sup>10</sup> Notando una leggera, ma importante evoluzione del pensiero pirandelliano ha così scritto Vicentini: «L'asserzione che nel '97 è posta sostanzialmente come rifiuto del soggettivismo assume nello sviluppo del pensiero di Pirandello, che tende a potenziare l'attività del soggetto nella conoscenza, un significato più ricco. Se vi è un'insopprimibile oggettività nel mondo, questo tuttavia è realizzato nella rappresentazione personale cioè Pirandello intende, nella rappresentazione diviene reale, trova la sua realtà. L'oggettività del mondo così è ridotta a pura intenzionalità che acquista realtà nella coscienza dei soggetti» (C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., p. 35).

lato rappresentativo, ma nel suo duplice aspetto, oggettivo e soggettivo, troviamo subito mutate del tutto le condizioni: mutate le rappresentazioni per gli elementi soggettivi del sentimento e dell'impulso, perduto quel carattere di *fissità* che esse avevano per sé sole, isolate per astrazione<sup>11</sup>

Proporre di rivedere l'unità della coscienza secondo una paradossale angolazione biforcata in due momenti simultaneamente opposti e speculari («oggettivo e soggettivo»), significa avanzare, come originale suggerimento interpretativo, una soggettività in realtà scissa che è già emblema e sintassi di lettura del moderno. Significa altresì dinamizzare, in modo nuovo, le idee sulle forme di rappresentazione letteraria, disarticolandole progressivamente dal carattere di staticità normativa con il quale erano prima percepite. Il pensiero che lo scrittore di Agrigento espone è in fondo quello «dell'arte come rapporto di un soggetto verso un al di là che non può essere che relazionato con esso tramite la coscienza delle specificità di questo rapporto»<sup>12</sup>. Un'idea che prospetta in sé la sintesi tra arte e scienza senza eccessi o virtuosismi, ma con connotazioni a-dogmatiche, prive di schematizzazioni e nelle quali viene dato ampio spazio all'elemento creativo della fantasia, e quindi della medesima *inventio* letteraria. Una articolazione certo complessa e tuttavia non imbrigliata in univoche implicazioni metodologiche:

Certo l'idea non ha valore in arte se non quando si fa sentimento, se non quando, dominatrice di tutto lo spirito, diviene quell'impulso che suscita le immagini capaci di darle espressione vivente. L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo. Se talvolta lo fa, e ne abbiamo purtroppo tanti esempi nell'arte così detta simbolista, le opere che essa produce sono per questo soltanto condannate. Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte? L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma dev'esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata. Erro dunque se per mezzo del ragionamento, cioè logicamente, la realizzo in arte; non erro più però se la realizzo per mezzo della fantasia. Funzioni o potenze antitetiche, insomma, son fantasia e logica, non fantasia e intelletto: antitetiche, ma non così nettamente separate e distinte da non aver reciproca azione tra loro. Tanto è vero che ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza. Solo, come spontanea è l'arte nella scienza, così spontanea è la scienza nell'arte<sup>13</sup>

Posta l'esistenza effettiva di un rapporto tra arte e scienza, Pirandello, a differenza di Croce, pensa però che all'interno delle dinamiche di rappresentazione letteraria, e perfino nel modo stesso di

---

<sup>11</sup> S.I., p. 596.

<sup>12</sup> Continuando a specificare questa soggettività pirandelliana scrive Roberto Salsano: «Naturalmente nella distinzione tra in sé e per sé, accanto all'individuazione dell'aspetto relazionale della coscienza nell'Agrigentino sussiste un'ambigua propaggine idealistica, per cui se da una parte si evidenzia l'atteggiamento formale dello spirito, dall'altra si impone l'assimilazione del mondo alla propria soggettività» (R.Salsano, *Scrittori critici*, cit., p. 17).

<sup>13</sup> S.I., pp. 605-606.

concepire le modalità compositive delle stesse opere, il momento inventivo-creativo non debba essere affatto disgiunto da quello intellettuale. Inoltre lo scrittore afferma che la riflessione non può essere percepita come una pura logica esterna. Al contrario essa deve consistere negli interstizi strutturali del medesimo processo. La realizzazione espressiva avverrà in un successivo momento, in maniera «feconda» e concreta, nella prosa d'arte di racconti e novelle<sup>14</sup>.

La vera essenza dell'opera d'arte di natura prettamente letteraria resta quindi «la fantasia», la quale ha in sé un suo particolare tracciato logico, il quale segue le “norme” della libertà e della spontaneità, articolate però in senso plurale<sup>15</sup>. Questa flessibilità di pensiero, questo incontro prezioso tra fantasia e riflessione Pirandello lo individua nella particolare narrativa breve di Alberto Cantoni, già protagonista dell'omonimo articolo pubblicato sulla rivista «Nuova Antologia» il 16 marzo 1905 e ora ricollocato, col titolo emblematico *Un critico fantastico*, come secondo paragrafo di *Arte e scienza*.

Pirandello adotta qui la strategia della comparazione tacita tra la sua opera e quella di un altro autore a lui contemporaneo. Uno scrittore quindi, l'autore del *Demonio dello stile*, nel quale Pirandello vede, seppure con le dovute differenze del caso, una esemplificazione pratica del connubio, appena teorizzato, tra pensiero ed espressione, attività analitico-riflessiva e invenzione narrativa. Un modo innovativo che va tutto «a sostegno del principio che condanna l'imitazione nell'arte», travasata formalmente in «un andamento di novellistica critica, di elaborazione»<sup>16</sup>. In questo studio sull'opera di Cantoni, visto dalla critica recente come «una relazione simpatetica o perfino osmotica»<sup>17</sup>, quasi l'autore volesse parlare in realtà di sé, dei suoi medesimi tasselli di poetica, non mancano tuttavia costanti nuclei esplicativi, che vanno aggiungendo puntelli per una teoria della letteratura di ampio respiro, specchio a sua volta della convulsa e ormai ineludibile coscienza moderna:

Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea madre che le coordina. La volontà e la

---

<sup>14</sup> «Si comprende allora perché la fantasia, l'atto della creazione, l'emozione che innesta il germe della creatura d'arte siano elementi tutti di un unico procedimento che, prima ancora di tante riflessioni teoriche [...] era presente nella mente e nell'opera pirandelliana fin dagli esordi di novelliere e tanto da ritrovarsi nelle prime dichiarazioni teoriche rilasciate in diverse occasioni» (F.Nardi. *Un'emozione feconda” per un percorso di ricerca e didattica attraverso l'opera pirandelliana*, in AA. VV., *L'emozione feconda”. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008, p.11).

<sup>15</sup> Avverte però lo stesso Pirandello, sempre a proposito di ispirazione e fantasia, legate all'arte: «Per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, essa ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa» (L.Pirandello, *Arte e scienza*, in S.I., cit., p.605 bis).

<sup>16</sup> R. Salsano, *Pirandello, Cantoni e la critica fantastica* in Id., *Scrittori critici*, cit., p. 21.

<sup>17</sup> A. R. Pupino, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno Editrice, Roma, 2013, p. 58.

riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non sono inattive. La volontà, per esempio, arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia concepita, poi, con le dolorose impazienze, con la inquietudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea e rende possibili quelle ore di vera gioia, in cui tutto pare che si faccia da sé. La riflessione, dal canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara.

La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e di idee. La coscienza insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso, assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento<sup>18</sup>.

«Volontà» e «riflessione», oltre a costituire il fulcro del bifrontismo della soggettività cosciente, sono in realtà i veri vettori che attivano, rispettivamente, l'ispirazione e l'organicità della creazione letteraria. Essendo innervato all'interno della concezione e non apparendo come mero meccanismo logico e statico, l'atto riflessivo mantiene inoltre una sua sostanziale invisibilità e non si palesa quindi nella conformazione esterna e ultima dell'opera. Si dissolve piuttosto nel libero lavoro messo in atto dalla spontaneità e dalla vitalità creativa, enucleandosi, semmai, sottoforma di sentimento. Una facoltà dell'animo umano, quest'ultima, che per Pirandello rappresenta la densità critico-immaginativa entro la quale prende corpo quell'aggregato particolare di forma e significato: ovvero, il prodotto artistico nella sua totalità ed espressione. Tutto questo, avverte però il saggista, avviene soltanto negli scrittori definiti ordinari, in linea con gli assi culturali ed estetici del momento: ossia in dialogo costante con la tradizione canonica e le mode correnti. Negli scrittori che invece, con manifesta volontà, deviano dalla norma, pur conoscendola bene, la riflessione risulta parte egemone, palesata sia nell'atto creativo, che ne risulta quindi potenziato, sia nelle forme d'arte conseguenti. Per cui nelle loro opere accade qualcosa di diverso:

Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte più importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare un'immagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 616-617.

<sup>19</sup> Ivi, p. 617.

Ciò che Pirandello delinea e definisce «contrasto» è in realtà un'unione, una preziosa «osmosi di riflessione critica e invenzione fantastica»<sup>20</sup>. Una sintesi tra elementi in apparenza discordi dell'io, rifusi in un'arte della dissonanza moderna. La letteratura, che viene fuori dai temi, dalle forme e dagli stessi principi di composizione teorica delle opere, rappresenta in questo modo la complessità del reale, riuscendo comunque ad esprimersi negli statuti che le sono propri: le immagini e le differenti sfumature di stile.

Per cui, nella compagine degli scrittori umoristi (all'interno dei quali Pirandello inserisce lo stesso Cantoni: anche se pensa in realtà che nello scrittore mantovano a prevalere sull'aspetto inventivo sia piuttosto l'atteggiamento critico<sup>21</sup>) il punteruolo della riflessione si mescola abilmente col pastello della fantasia, conferendo così al testo una disposizione a tratti ibrida e nuova. Inoltre, la possibilità di calettare nello stesso spazio di scrittura inventiva, analisi critica e narrazione non è affatto una contraddizione<sup>22</sup>; anzi si pone proprio come un'azione conciliante squilibri e opposizioni, conflitti ideali e pensieri alternativi presenti in molte pagine di novelle, romanzi e drammi. Pirandello fornisce per questa via indicazioni teoriche (e pratiche) per raffigurare letterariamente un reale ipertrofico, di secondo grado, in cui esplodono sia la drasticità comica che la tensione tragica, o, addirittura, tutta l'illogicità e il ridicolo annidati, quotidianamente, nel paradossale vivere umano. Si profila così una preziosa arte dello smascheramento fabulatorio<sup>23</sup> che, alternando nel medesimo piano narratività delle vicende e digressione interpretativa sulle stesse, contempla spazi di intersezione tra oggetto (contenuto narrato) e soggetto (protagonista narrante e assieme interprete-dei fatti narrati, alter ego dell'autore).

È però nel celebre e più corposo paragrafo denominato *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* che Luigi Pirandello porta a compimento la propria concezione teorica sulla progettualità letteraria, per giungere a un definitivo superamento dall'interno delle metodologie del Naturalismo. Si tratta di un paragrafo fondamentale in quanto vi si pongono le basi critiche di alcuni principi

---

<sup>20</sup> P. Milone, *Introduzione a L. Pirandello, L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1996, p.95.

<sup>21</sup> «In taluni la fantasia e il sentimento predominano [...] in altri invece predomina la riflessione, e la critica allora si scopre, diventa palese, come spesso in Alberto Cantoni. Ma egli, ripeto, ha voluto esser così. Se non fosse stato umorista, sarebbe stato semplicemente o un artista o un critico. Egli è umorista perché è artista e critico insieme» (L.P., *Arte e scienza*, in S.I., cit., p.617 bis).

<sup>22</sup> «Non si tratta quindi di far valere le ragioni della razionalità sulla forza degli istinti e delle emozioni, ma piuttosto di testimoniare una condizione d'io diviso, che non si lascia ricomporre in unità neppure dall'arte, e ha bisogno per questo d'una nuova forma d'arte, aperta e non più chiusa, problematica e non più definitiva» (G. Nava, *Arte e scienza nella saggistica di Pirandello*, in AA. VV., *Pirandello saggista*, cit., p. 193).

<sup>23</sup> Così, infatti, Guido Guglielmi: «L'arte svela gli elementi fabulatori e teatrali del sociale, libera l'oggetto dalla violenza delle classificazioni e delle identificazioni, mostrando insieme la necessità della cultura (del suo sistema di relazioni o del suo tessuto comunicativo) e il suo non meno necessario arbitrio (che è un'altra formulazione del disagio della civiltà)» (G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento I*, cit., 1986, p. 64).

narratologici: essi si ritroveranno riverberati nelle novelle che si andrà a definire, per l'appunto, "saggistiche".

L'autore, consapevole della destinazione accademica del testo, raccoglie così le idee discusse in scritti saggistici precedenti e, ripercorrendone con coerenza le linee interpretative, le sistema in un unico discorso che non ha in ogni caso i tratti della radicalità, della nettezza, ma, al contrario, è aperto alla continua messa in discussione di norme e generi, canoni e statuti, con l'invito a desumere i principali nuclei critici gradualmente e secondo un spirito di accurata moderazione. In queste pagine insomma lo scrittore-insegnante universitario sceglie ancora una volta la strada dell'approfondimento storico-letterario, mediante confronto ed esemplificazioni pratiche. Rivaluta, secondo una rassegna selettiva e ragionata, il pensiero e l'opera di quegli autori moderni che, con i loro stilemi e le loro riflessioni, hanno contribuito inconsapevolmente ad implementare anche la sua stessa idea di poetica e prassi narrativa. È un metodo di studio che anticipa, di fatto, le modalità con le quali sarà costruito di lì a poco il saggio sull'umorismo. Permane però qui, in *Arte e scienza*, un tracciato dal sapore ancora speculativo.

Pertanto, il tema della copresenza di dimensione soggettiva e oggettiva viene esposto in modo dialettico, attraverso esempi ricavati dalla prosa italiana (ed europea), focalizzando non a caso l'attenzione sul variegato mondo della novellistica. È noto infatti che, riprendendo gli articoli già scritti sull'argomento, ossia *Romanzo, novella, racconto* (1897) e *Novelle e novellieri* (1906), di cui già si è riferito nel primo capitolo di questo lavoro, Pirandello recupera e faccia suo il pensiero espresso dal conterraneo Luigi Capuana nella prefazione al volume di novelle *Coscienze* (1906): ovvero, quello che riguarda la fusione tra forma e contenuto<sup>24</sup>. L'Agrigentino mostra però di allargare la propria visuale prospettica ed andare oltre questi principi generali, allorquando, nel distinguere nuovamente la rappresentazione oggettiva da quella soggettiva, identifica quest'ultima con le forme del racconto italiano:

Ma lasciamo star questo. In fondo, si vuole stabilire una differenza tra rappresentazione soggettiva (racconto) e rappresentazione oggettiva. E alcuni parlano di questo oggettivismo nell'arte narrativa come d'un progresso che non possa mettersi in dubbio, e dicono che esso ad ogni modo risponde siffattamente alla coscienza artistica moderna [...] Altri, invece, credono e sostengono che esso non sia propriamente un modo nostro, perché noi nel *racconto* possiamo veramente riconoscere la pura tradizione nazionale della letteratura italiana: nel racconto che prosperò in particolar

---

<sup>24</sup> «Nella prefazione amaramente arguta a un suo recente volume di novelle, Luigi Capuana volle riaffermare una sua antica convinzione: che la novella cioè dovesse unicamente esser creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro, e che la forma dovesse così intimamente esser fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso. Ora tale convinzione racchiude un criterio d'arte, che non si riferisce propriamente alla novella soltanto, bensì ad ogni opera letteraria che non voglia esser futile giuoco o insulsa esercitazione di stile» (L.P., *Arte e scienza*, S.I., cit., p. 685)

modo ne le valli d'Arno e di Po. I bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali, furono per lungo tempo la delizia degli italiani del Duecento e dei secoli dopo. La vecchia narrazione obiettiva, la moralità, il *fabliau* francese arido e secco come uno scheletro vestito di magra pelle, mescolati con storie tratte dal vivo, acquistarono nel *racconto* italiano anima e vita, polpa opulenta.

E due moderni scrittori nostri d'arte narrativa pubblicarono, or son parecchi anni, due volumi a breve distanza l'uno dall'altro, ispirati a uno stesso criterio d'arte, o meglio, con una stessa intenzione artistica, di mostrar cioè come noi, proseguendo questa tradizione italiana dal Boccaccio giù giù per i novellieri del Cinquecento, avremmo potuto creare la novella e quindi il romanzo propriamente italiani. E vollero darne due prove: l'uno, il Mantovani, con *Passioni celebri*; l'altro, L'Albertazzi, con *Vecchie storie d'amore*<sup>25</sup>

Qui l'autore non esprime giudizi di valore o preferenze tra generi e stili narrativi, ma si limita ad osservare che nella lunga storia della tradizione letteraria italiana la forma «*racconto*», marcata in modo voluto con il corsivo, si è imposta progressivamente sulla «vecchia narrazione obiettiva». Questa sarebbe poi il vero archetipo da cui derivò tutta una prosa d'arte mutuata dai primi volgarizzamenti di schemi medievali francesi (i *lais*, e i *fabliaux*, in buona sostanza), i quali sono da considerare, a loro volta, precursori della novella antica. Ma, sin dal Duecento, sottolinea Pirandello, il racconto, nella nostra nazione, andava articolandosi in varie misure e sottogeneri prosastici («i bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali») riflettenti i costumi culturali e i gusti dei lettori italiani. Con il trascorrere del tempo tale modo del narrare si estese anche in età moderna. Prima di citare le recenti opere di Mantovani e Albertazzi, viene posta però una linea di continuità con la canonica tradizione novellistica («dal Boccaccio giù giù per i novellieri del Cinquecento»), come se Pirandello non volesse distinguere con chiarezza tra forma novella e modulo del racconto. In realtà, proprio perché consapevole della differenza, e per il fatto che gli preme molto più rimarcare la distanza con le produzioni novellistiche degli scrittori a lui contemporanei<sup>26</sup>, l'autore siciliano ribadisce la peculiarità specifica del narrare breve italiano, ammettendone la comune matrice individuata nella classicità nostrana, considerata un indubbio punto di valore sul quale accentuare semmai la dimensione identitaria. L'aggettivo «italiano», non a caso, è ripetuto più volte all'interno del discorso, proprio perché permette di intrecciare la polemica con gli scrittori francesi e i loro emuli veristi italiani, rei, a suo avviso, di non riuscire a percepire errori vistosi estetici e di metodo<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 690-691.

<sup>26</sup> Il riferimento polemico corre inevitabilmente ai naturalisti, ovvero a coloro che, secondo Pirandello, «parlano di questo oggettivismo nell'arte narrativa come d'un progresso che non possa mettersi in dubbio».

<sup>27</sup> «L'errore della rappresentazione oggettiva, cioè della poetica del naturalismo, fu appunto quello stesso che abbiamo rilevato parlando del primo saggio di questo volume delle teorie del Croce; errore psicologico ed estetico: aver confuso

Tuttavia, dopo avere nel dettaglio illustrato «la differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva»<sup>28</sup>, mettendo in seguito in guardia dagli eccessi di entrambe le modalità, Pirandello spiega come, a differenza di Zola, una non scoperta unione tra teoria e prassi

Si avvertì meno nel Maupassant, ma solo perché questi, dato il suo temperamento, con minore sforzo, men volontariamente, riuscì ad applicare quella teorica in brevi narrazioni, moltissime delle quali tuttavia – si noti- atteggiate soggettivamente in forma di *racconto*, diventano poi ad un tratto rappresentazione oggettiva, poiché le persone del racconto non si contentano del riferimento compendioso della loro azione e dei loro discorsi, come secondo la coerenza logica dovrebbe fare il raccontatore, e vengono innanzi, rappresentano da sé la loro azione, parlano con la loro viva voce e fanno benissimo<sup>29</sup>

Questa breve notazione critica su Maupassant è in realtà molto importante, in quanto contiene e aggiunge indicazioni teoriche utili per comprendere gli intrecci esistenti tra saggismo e narrativa proprio nell'opera dell'autore siciliano. Pirandello infatti, così come poco prima fatto per Cantoni, mostrando vivo apprezzamento per lo scrittore francese (testimoniato dall'aggettivo al grado superlativo finale «benissimo»), sembra riferire a se stesso, seppur velatamente, le caratteristiche di stile, nonché alcune tecniche narratologiche, individuate, appunto, in Maupassant. Nell'autore di *Pierre et Jean* emerge infatti la capacità di mettere a frutto sottoforma di «brevi narrazioni» la progettualità teorica e l'aspetto di scomposizione critica: elementi insiti entrambi nell'atto creativo. Queste prose riescono cioè ad essere simultaneamente *racconto*, in quanto prevale l'attività del soggetto cosciente, interprete e narrante (espressa in forma di monologo interiore, diario, epistola, resoconto autobiografico, ecc.); ma anche *rappresentazione oggettiva* (in forma di azione o dialogo) dei fatti narrati. La soggettività, in ogni caso presente, dà luogo però, secondo Pirandello, a sdoppiamenti e a procedure formali di tipo analitico che non contrastano con la coerenza logica della stessa struttura narrativa, sebbene la riconfigurino in statuti strutturali alternativi rispetto al passato<sup>30</sup>. Da un lato quindi il soggetto rifluisce nel narratore che racconta, commenta e descrive

---

cioè il fatto fisico, il fatto psichico e il fatto estetico in tal maniera che al fatto estetico si venne a dare teoricamente(chè in pratica non era possibile) quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico». (L.P., *Arte e scienza*, S.I., cit., p.701).

<sup>28</sup> «La differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva deriva, in fondo, semplicemente dal diverso valore che noi attribuiamo all'atto dello spirito nella rappresentazione della realtà esteriore: valore obiettivo se ci sforziamo di cogliere e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore suriettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo» (Ivi, p. 704).

<sup>29</sup> Ivi, p. 706.

<sup>30</sup> Tra questi procedimenti, specchi evidenti di modernità, vi sono quelli relativi dalla scissione, alla duplicazione, alla moltiplicazione, alla perdita di personalità monolitiche. Pirandello oltre a tematizzarli nella prosa di novelle e romanzi tali processi li formalizza in modo differente rispetto al passato romantico e naturalista. Scrive Bodei: «Pur restando fedele ai conflitti e alle aporie che si generano dalla disintegrazione del soggetto, Pirandello ha tuttavia voluto anche esplorarne la natura delle vie paradossali che riconducono a se stessi, rendendo drammaturgicamente accettabili forme

fatti dei quali è protagonista; dall'altro essi stessi, ovvero gli altri personaggi (chiamati da Pirandello «le persone del racconto» che «non si contentano del riferimento compendioso della loro azione e dei loro discorsi»), manifestano una specifica individualità, palesandola con pensieri, gesti e azioni che vanno a sostegno della propria tesi. Si potrebbe essere di fronte a situazioni e a soluzioni testuali meticchie, nelle quali si trovano molte prose brevi pirandelliane. Analizzando queste prose, nei temi, così come nelle strutture stilistiche, viene quindi da chiedersi se in esse prevalga il modulo del racconto (e quindi il tasso di soggettività) o quello della novella tradizionale (nella quale emerge l'oggettività del narrato); o se, in coerenza con i nuovi principi metodologici espressi, esse siano da considerare vere e proprie contaminazioni tra le due modalità? Che è poi un modo come un altro per affermare in Pirandello l'incontro tra tendenza saggistica, riflessiva e vocazione narrativa. Il tutto tenendo debitamente conto della rappresentazione della realtà esterna caotica, ma brulicante di significative esperienze e idee<sup>31</sup>.

In questa parte di *Arte e scienza*, in definitiva, si intravedono già grumi di poetica pirandelliana che saranno discussi e ampliati poco dopo nel saggio sull'umorismo. In essi è esposto il connubio fecondo tra riflessione e invenzione, soggettivismo e oggettivismo, verificati non solo a livello teorico, ma anche nel campo della novellistica. Un genere che per Pirandello resta desunto dal mondo antico e classico, e che si apre presto alla modernità, sfruttandone bene tutti i canali e i codici. In questo senso viene riabilitata la prosa d'arte verso una prospettiva sempre più europea che tiene conto di tutti i fermenti culturali in atto, pur mantenendo legami critici con la tradizione, e con alcune medesime tendenze moderne (naturalismo, idealismo, simbolismo, solo per citare le più recenti).

Ed è proprio con l'altro saggio pubblicato nel 1908, *L'umorismo*, che lo scrittore mantiene coerentemente questa linea interpretativa di dialogo col passato, scegliendo uno specifico settore del canone letterario e aprendolo a prospettive future, ridimensionandone la portata identitaria, in rapporto ad una originale pluralità interpretativa<sup>32</sup>. Essa risulta articolata, nella prima parte del

---

non convenzionali di identità».(R.Bodei, *Lo spontaneo artificio: Pirandello e la costruzione del soggetto*, in Id., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002, p.136).

<sup>31</sup> «La raffigurazione programmatica del caos [...] richiede ed ottiene un impegno costruttivo forte, una progettazione rigorosamente consequenziale, quasi teorematologica secondo la tipologia discorsiva dell'argomentazione» (M. Cantelmo, *Vedere, far vedere, essere visti. Dalla Weltanschauung dell'autore alla visione narrativa*, ora in Id., *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Longo editore, Ravenna, 2004, p.129).

<sup>32</sup> Ha scritto recentemente Stefano Jossa che «Il tentativo più grande di aprire la letteratura italiana a una dimensione europea senza negarne la specificità italiana è costituito dal *Saggio sull'umorismo* di Pirandello.[...] Pirandello da un lato immette nella tradizione italiana autori come Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne, dall'altro, come abbiamo visto, rivaluta, tutta una tradizione italiana che finora era esclusa dal canone della letteratura nazionale. [...] Pirandello svincola in tal modo la letteratura dall'identità nazionale. Non solo perché l'umorismo non ha nulla a che vedere col carattere nazionale, ma perché in ciascuna letteratura nazionale è possibile rinvenire caratteri umoristici» (S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Il mulino, Bologna, 2006, pp. 202-203).

saggio, in tre momenti principali: il primo consiste in un progressivo affrancare dal terreno retorico italiano la nozione d'umorismo, mettendola in relazione con altre letterature d'Europa; il secondo in un riferimento continuo alle numerose esperienze d'eccezione della medesima letteratura italiana (con attenzione particolare verso la novellistica e verso quei generi o quegli autori capaci di coniugare nelle loro opere soggettivismo e oggettivismo, riflessione e invenzione, bellezza espressiva, armonia compositiva e profondità di pensiero, realizzate attraverso un ricco campionario di stili); infine il terzo in un progressivo scardinare dall'interno i criteri d'appartenenza e le norme sui generi letterari canonici. È proposta una linea di continuità, ugualmente tradizionale, ma anti-retorica, che tiene conto di effettive contaminazioni tra i registri formali. L'operazione sperimentata da Pirandello vuole così porsi in un'ottica di riordino del costume critico italiano, attraverso lo smascheramento di certi postulati, ed è in tal senso condotta seguendo una prospettiva decisamente *destruens* che afferma negando, per poi addentrarsi con specificità nelle singole esperienze degli autori citati. Non quindi la difesa o l'affermazione di un'unica poetica anticlassica, ma continue revisioni *in progress* e in parallelo di tante monadi espressive esemplari, diverse tra loro, ma tutte funzionali alla chiarificazione del concetto stesso di umorismo.

Nella prima parte del saggio – dopo la iniziale, e forse dovuta, premessa terminologica della parola *umorismo* – nella sezione denominata *Questioni preliminari*, vengono affrontati i seguenti punti, ritenuti nodali: «1) se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno; 2) se esotico per noi; 3) se specialmente nordico»<sup>33</sup>. Se gli ultimi due punti riguardano aspetti relativi all'identità letteraria, – nel senso di una presunta, specifica, priorità culturale dei paesi nordeuropei nell'intestarsi la prerogativa della poetica umoristica, (un pregiudizio tutto da sfatare) – il primo punto si riferisce invece all'asse diacronico. Guardando da vicino al rapporto col mondo antico e in generale all'idea di classicità, si finisce inevitabilmente per riprendere noti argomenti del dibattito letterario di fine Ottocento in Italia. Tra essi, ad esempio, la disputa tra antichisti ed esponenti del movimento Romantico, la quale fa perno, a sua volta, sulla dicotomia tra soggettività della poesia lirica, intesa come arte dell'introspezione sentimentale da un lato, e oggettiva armonia estetica delle opere classiche<sup>34</sup> dall'altro. Un dibattito che, tutto sommato, lo scrittore sente ancora gravido di

---

<sup>33</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, in S. I., p.789.

<sup>34</sup> Entrando direttamente in argomento, Pirandello esplica come la questione di per sé ponga ulteriori diadi tematiche affini: «Questi argomenti sono ben noti: il subiettivismo del poeta speculativo-sentimentale, rappresentante dell'arte moderna, in contrapposto con l'obiettivismo del poeta istintivo o ingenuo, rappresentante dell'arte antica; il contrasto tra ideale e ideale; la serenità marmorea, l'equilibrio dignitoso, la bellezza esteriore dell'arte antica contro l'esaltazione dei sentimenti, il vago, l'infinito, l'indeterminato delle aspirazioni, le melanconie, la nostalgia, la bellezza interiore dell'arte moderna; e da un canto le bassure del verismo della poesia ingenua, e dall'altro le nebbie dell'astrazione e il capogiro intellettuale della poesia sentimentale; l'azione del cristianesimo; l'elemento filosofico; l'incoerenza dell'arte moderna opposta alla poesia greca, le particolarità singole di fronte alle tipificazioni classiche; la ragione che s'interessa

qualche strascico di attualità ai tempi in cui stende le sue pagine saggistiche, tant'è che prende una chiara posizione.

Pirandello pensa che l'umorismo non sia un fenomeno letterario da ascrivere solamente alla modernità, e che di conseguenza esso possa essere rintracciato persino nei numerosi interstizi esistenti tra norma ed eccezione, ascrivibili persino all'arte greca e latina. Per dimostrare questo suo pensiero il saggista si avvale di una pratica argomentativa che consiste nel citare le tesi opposte sul medesimo argomento, per poi confutarle su determinati punti. Sono citati da Luigi Pirandello i critici Enrico Nencioni e Giorgio Arcoleo, autori rispettivamente di *L'umorismo e gli umoristi* (1884) e *L'umorismo nell'arte moderna* (1885). Si tratta di due testi fondamentali, in quanto entrambi confermano «come la messa a punto della teoria pirandelliana comporti un progressivo approfondimento per contrapposizione delle divergenze, anche se solo parziali»<sup>35</sup>. Se a Nencioni sono concesse però poche righe, in quanto del critico fiorentino Pirandello apprezza l'accoglienza nel novero degli scrittori umoristi di personalità come Rabelais, Cervantes, Carlo Porta e Carlo Bini, nonché il riferimento al personaggio di Don Abbondio dei *Promessi sposi* di Manzoni<sup>36</sup>, più ampia è invece la sezione di testo dedicata a Giorgio Arcoleo<sup>37</sup>, il quale si mostra «più reciso nella negazione»<sup>38</sup> dell'umorismo come fenomeno antico: e quindi ben più drastico nei giudizi. Restio ad ammetterne la presenza perfino all'interno della variegata letteratura umanistico-rinascimentale e poi, di seguito, in quella secentesca, l'Arcoleo pensa che il mancato sviluppo dell'umorismo nella nostra penisola sia dovuto a ragioni di natura storico-sociale e antropologica, laddove Pirandello lega piuttosto la questione alle condizioni della coscienza e alla disposizione psicologica propria di ogni singolo scrittore<sup>39</sup>. Tuttavia, il saggista agrigentino contesta al collega di avere descritto il fenomeno «per rapide sintesi» e «ideali ricostruzioni»<sup>40</sup> che non riescono a penetrare realmente in profondità:

---

del valore filosofico del contenuto più che della vaghezza della forma esteriore; il sentimento profondo di un'interna disunione, di una doppia natura dell'uomo moderno, ecc. ecc.» (L.Pirandello, *L'umorismo*, cit. pp.789-790).

<sup>35</sup> P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni Intra e Intertestuali*, cit., p.137.

<sup>36</sup> Esempio paradigmatico di umorismo letterario che si ritroverà argomentato, con ampie citazioni dal romanzo, nella seconda parte del saggio intitolata *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*.

<sup>37</sup> Il confronto tra i due autori siciliani in materia di umorismo, nonché il contesto storico-letterario in cui matura l'attività di critica di Giorgio Arcoleo, è stato accuratamente ricostruito da Michela Sacco Messineo nel suo saggio *Un alunno della seconda scuola desanctisiana: Giorgio Arcoleo*, in Id., *La forma cava. Saggi di critica letteraria (Emiliani Giudici, Arcoleo Cesareo, Borgese, Gramsci, Aneschi)*, Dharba editrice, Palermo, 1991, pp.27-70.

<sup>38</sup> S.I., p.791.

<sup>39</sup> «L'illustrazione polemica che regge la prima parte de *L'umorismo* scaturisce innanzitutto da una diversità di tipo categoriale: umorismo come espressione letteraria di una determinata situazione storica istituzionale e sociale per Arcoleo, umorismo come frutto di un particolar modo di vedere e di sentire la vita per Pirandello». (P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni Intra e Intertestuali*, cit., p.152).

<sup>40</sup> S.I., p. 793.

Come nella formazione d'una leggenda l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti; così, nel tracciare in breve la sintesi d'una data epoca, inevitabilmente noi siamo indotti a non tener conto di tanti particolari in contraddizione, delle singole espressioni. Non possiamo prestare orecchio alle voci che protestano in mezzo a un coro soverchiante. Nella lontananza, si sa, certi colori accesi, sparsi qua e là, si attenuano, si smorzano, si fondono, nella tinta generale, azzurra o grigia, del paesaggio. Perché questi colori risaltino, riassumendo intera la loro individualità, bisogna che noi ci avviciniamo: riconosceremo allora come e quando ci avesse ingannato la lontananza<sup>41</sup>

Viene quindi avvertita la necessità di superare certe distanze e pregiudizi culturali con l'invito a scoprire le antifrasi e le dissonanze annidate nelle singole voci autoriali, rappresentative di esperienze polemiche, marginali e fuori dal coro ufficiale. È ritenuto altresì fondamentale per Pirandello analizzare tutte le sfumature che sottendono all'amalgama coloristico proprio di certe estetiche. Per queste motivazioni il consiglio moderato dell'autore è quello di seguire, con diligenza e viva curiosità intellettuale, «la realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e i singoli sentimenti di essa, vari infinitamente e continuamente mutabili anch'essi»<sup>42</sup>. Solo appuntando in questo modo lo sguardo alle varie esperienze individuali si riuscirebbe ad andare oltre gli steccati di costume, che pure determinano ancora gran parte dell'orientamento critico ancorato a principi di oggettivazione sommaria. Ne vengono fuori lemmi di netta derivazione naturalista:

Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, i pregiudizi, ecc., non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta; dove l'uno piange, l'altro ride; e ci può essere sempre qualcuno che ride e piange ad un tempo. Del mondo che lo circonda, l'uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa: fin dalla sua infanzia, senza neppur sospettarlo, egli fa una scelta d'elementi e li accetta e accoglie in sé; e questi elementi più tardi, sotto l'azione del sentimento, s'agiteranno per combinarsi nei modi più svariati<sup>43</sup>

Al di là di certo psicologismo organicista che traspare tra le righe, e che potrebbe essere ancora in sintonia con le antenne critiche desanctisiane<sup>44</sup>, è importante sottolineare il riferimento a termini

---

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 794.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> A proposito di ciò che univa il pensiero di Arcoletto e Pirandello, entrambi allievi del De Sanctis, scrive Paola Casella: «La comune battaglia contro il cancro della retorica e per una genuina espressione artistica degli elementi dello spirito corrisponde ad atteggiamenti diffusi all'epoca, in buona parte riconducibili alla scuola desanctisiana. Da questo sostrato estetico traggono origine la comune concezione organica dell'opera d'arte, il conseguente approccio psicologico

come accettazione, accoglienza e combinazione. Essi denotano il carattere libertario che guida Pirandello nella sua personale battaglia contro il surplus retorico e prescrittivo che ha animato per secoli la storia della letteratura italiana e quindi influenzato il medesimo modo del comporre. A ciò egli oppone un anticonformismo pungente, ma ragionato, che gli consente di sostare su quelle soluzioni espressive d'eccezione in grado di esprimere la pienezza della dissonanza umoristica. Non quindi le oppositive drasticità denunciate da Arcoleo, ma le congiunture coordinanti tra due tipizzazioni di stile e costruzioni concettuali differenti<sup>45</sup>, eppure entrambe in grado di essere rappresentate proprio nell'essenza stessa del loro dissidio, paradossalmente divenuto conciliabile<sup>46</sup>. Un fatto nuovo di poetica letteraria, in linea con molta altra cultura europea<sup>47</sup>.

Né dunque barriere rigide, ma neanche quelle che, nel terzo paragrafo, l'autore chiamerà polemicamente *Distinzioni sommarie*. Ad essere tirato in ballo è qui il capitolo VIII del testo *Notes sur L'Angleterre* di Hippolyte Taine. Il critico francese, nel passo che Pirandello riporta per intero – il quale ha per argomento caratteri e costumi della letteratura inglese moderna – pensa che l'estro umorista degli scrittori anglosassoni abbia «un sapor forte e pungente»<sup>48</sup>. Cioè sia essenzialmente profondo e capzioso, rivelando una asprezza delle forme e del pensiero, che si esprime nelle leggerezze comiche della vita, seppure con accenti gravi: ciò alternando di fatto «la caricatura buffonesca» con «il sarcasmo meditato»<sup>49</sup>. Pirandello ritiene in sostanza la valutazione di Taine erronea, in quanto tende ad annoverare, nel medesimo raggruppamento e con univoche caratteristiche di stile, la produzione di inglesi e francesi, sia moderni che antichi. In questo modo però non si riesce a comprendere con esattezza la ricchezza posta in essere da ciascuna individualità

---

all'umorismo e il valore decisivo attribuito al polo sentimentale nel contrasto tra cuore e mente» (P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni Intra e Intertestuali*, cit., p.153).

<sup>45</sup> «Com'era la vita? O tutta pianto o tutta riso? E come faceva l'intelletto a cogliere tutto il contrasto? Ogni astrazione bisogna che abbia per forza radice un fatto concreto. C'era dunque il pianto e il riso, non il pianto o il riso; e se l'intelletto poteva cogliere il contrasto, perché non avrebbe potuto esprimerlo l'arte?» (L. P. *L'umorismo*, cit. p. 795).

<sup>46</sup> Questo è il punto che più allontana Pirandello da De Sanctis e lo avvicina invece al pensiero leopardiano. Un pensiero nettamente di frontiera che apre alla modernità, pur essendo quest'ultima costellata da molteplici contraddizioni e complessità inspiegabili. Ritrovando il vero filone ideologico che sta alla base dunque di questa prima parte del saggio pirandelliano ha scritto Milone che: «Pirandello costruisce tutta la prima parte dell'*Umorismo* contestando la sintesi hegeliano-desanctisiana non solo in nome di una sorta di empirismo critico, legato all'insopprimibile rapporto diretto col testo, ma anche – come risulta dall'analisi della seconda parte – nel segno della rivendicazione dell'ambivalenza, della paradossale compresenza degli opposti che, propria a lui e a Leopardi, era invece impenetrabile al buon senso positivo e alla ragione monovalente tanto dei critici scadenti, con cui Pirandello polemizzava apertamente, quanto dei sommi critici la cui sicurezza d'occhio era pur velata da qualsivoglia sistema» (P. Milone, *Introduzione a L. Pirandello, L'umorismo*, in S.I., cit, p.97).

<sup>47</sup> «Il tratto distintivo, che definisce – e garantisce – la modernità del fenomeno umoristico, sarà allora la sua potenzialità risolutiva dell'antitesi che fonda la disarmonia moderna: l'arte umoristica sarà l'arte che concilia e fa collaborare arte e scienza, le due culture contrapposte nel panorama intellettuale europeo» (B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 1995, p. 170).

<sup>48</sup> S.I., p.805.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

o opera. L'autore siciliano spiega questa sua posizione ricorrendo ad una calzante e suggestiva metafora vegetale<sup>50</sup>.

L'esigenza di valutare ogni singola esperienza o prospettiva autoriale consente di osservare con gradualità le varie tonalità formali di un'opera. Per esempio, le diverse gradazioni della scrittura comica. Allargando poi il concetto a tutto quanto il mondo antico, ecco che si passa ad una concezione di umorismo davvero ampia e del tutto affrancata dalle secche omologanti della temperie culturale moderna<sup>51</sup>.

Un ulteriore confronto è istituito tra Chaucer e Boccaccio, non a caso entrambi scrittori di racconti e novelle. Se al primo, senza alcuna esitazione da parte dei critici nostrani, è attribuito presto il carattere di umorista, a causa della profondità del pensiero, al secondo non tocca in maniera così immediata la stessa etichetta. Il tiro però, secondo l'italianista Pirandello, andrebbe leggermente corretto, in quanto:

La magnifica opulenza dello stil boccaccesco, la copia e l'appariscenza della forma si possono forse da un canto considerare come esteriori e implicano forse dall'altro scarsità d'intimità psicologica' Esaminiamo, sotto questo aspetto, ad una ad una le novelle, i caratteri dei singoli personaggi, lo svolgimento delle passioni, la dipintura minuta, spiccata, evidente della realtà, che sottintende una sottilissima analisi, una conoscenza profonda del cuore umano, e vedremo se il Boccaccio, segnatamente nell'arte di render verosimili certe avventure troppo strane, non supera di gran lunga il Chaucer<sup>52</sup>.

La dicotomia tra una bellezza esteriore delle forme e una acutezza di riflessione, almeno nei luoghi contenutistici del testo, o nei ritratti dei protagonisti, è solo apparente, se solo si riuscisse, per esempio, ad indagare con criterio obiettivo ogni singolo aspetto dell'opera. Viene quindi indicato tra le righe un metodo di osservazione che, partendo dalla fisionomia dei «caratteri dei singoli personaggi», passando per lo snodarsi dei loro pensieri o sentimenti, la rappresentazione a largo spettro della realtà, giunge ad «una sottilissima analisi». È quest'ultimo infatti il sintagma chiave che occorre estrapolare per comprendere fino in fondo il passo pirandelliano. Esso, oltre a caratterizzare l'angolazione prospettica con la quale si vuol guardare ad una nuova testualità letteraria, designa una tipologia di scrittura che compone e scompone a un tempo, dentro la quale

---

<sup>50</sup> «Pensiamo a un gran bosco dove fossero parecchie famiglie di piante: querci, aceri, faggi, platani, pini, ecc. Sommariamente, a prima vista, noi distingueremo le varie famiglie dall'altezza del fusto, dalla diversa gradazione del verde, in somma dalla configurazione generale di ciascuna. Ma dobbiamo poi pensare che in ognuna di quelle famiglie non solo un albero è diverso dall'altro, un tronco dall'altro, un ramo dall'altro, una fronda dall'altra, ma che fra tutta quella incommensurabile moltitudine di foglie, non ve ne sono due, due sole, identiche tra loro» (Ivi, p.807).

<sup>51</sup> «Svincolando l'umorismo dalla modernità, Pirandello non ne riduce affatto la portata storica, ma ne inventa piuttosto un fondamento teorico di portata universale» (B. Stasi, *Apologie della letteratura*. cit., p.171).

<sup>52</sup> S.I., pp. 814-815.

sono visibili stile e idea, espressione e riflessione. Seguendo tale metodo e tale cernita si approda ad una evidente selezione di autori e opere. Una scansione e una ricerca che non si limitano solamente a una valutazione del comico, ma mira ad entrare nelle sue più interne venature o sottocategorie. In questo senso l'umorismo potrebbe applicarsi in maniera mobile anche a quel *comico riflessivo*, valutato caso per caso, scrittore per scrittore, epoca per epoca.

Ma, ci si chiede, questo studio individuale, questa intimità è solo da porre a livello dei contenuti delle singole opere? Per Pirandello, al contrario, esso si configura soprattutto come «intimità di stile», con connotazioni linguistiche e istanze libertarie<sup>53</sup>.

Appurato il fatto che l'umorismo non sia soltanto una questione di carattere nazionale o di costume culturale, ma una tecnica di natura letteraria, ravvisabile ben oltre il moderno, Pirandello ne ripercorre la tradizione italiana in opposizione a quella classicista canonica, muovendosi sempre, per coerenza teorica, entro linee di demarcazione d'ambito storico.

Per cui, confrontandosi ancora una volta con Giorgio Arcoleo, nell'ultimo capitolo della prima parte del saggio dedicato agli *Umoristi italiani*, notevole attenzione è dedicata a tutti quegli scrittori considerati lievemente minori nell'ambito della letteratura umanistico-rinascimentale: Pulci, Folengo, Berni. Ma anche Poliziano, Bracciolini e Valla<sup>54</sup>. Ed è singolare che, giusto per ritrovare all'interno della medesima tessitura creativa dell'opera «il pensatore e l'artista», per dirla sempre con la celebre diade proposta dall'Arcoleo, ovvero una specifica commistione tra espressione stilistica e pensiero critico, siano citate la figura e l'opera di autori come Machiavelli e Bruno. Del segretario fiorentino è menzionata la novella *Belfagor*.

---

<sup>53</sup> «Perché? Perché l'umorismo ha soprattutto bisogno di intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea» (L.P., *L'umorismo*, in S.I., cit., p.822)

<sup>54</sup> Scrive a proposito di ciò Stefano Jossa, entrando nel merito: «Pirandello si muove dentro la storia, contrapponendo alla tradizione del classicismo quella dell'umorismo. Tradizione, Pirandello tiene a rimarcarlo, anche e soprattutto italiana, dal momento che non si vede perché l'umorismo, come vogliono gli inglesi, debba essere un carattere nazionale anziché una tecnica letteraria: umoristi italiani ce ne sono, eccome, dice Pirandello, dagli umanisti più sensibili alla vitalità dei linguaggi, come Poggio Bracciolini, il Valla, il Pontano, il Poliziano, fino a tanti scrittori contemporanei. Pirandello supera così l'antitesi romantica fra tradizione classica e modelli stranieri che ancora gravava sulla letteratura italiana. A dare forza all'umorismo italiano è stato invece, proprio lo studio dei classici [...] Nasce un nuovo canone, che fonda ancora una volta la rivoluzione su una tradizione antagonista piuttosto che sull'azzeramento della tradizione: mentre Pascoli torna, attraverso Vico e Leopardi, al linguaggio degli antichi, coloro che per primi diedero il nome alle cose, Pirandello rivendica la possibilità di un'altra storia letteraria, che ha i suoi campioni in coloro che dal culto dell'antichità sviluppano non l'imitazione, ma il confronto e la trasformazione» (S. Jossa, *L'Italia letteraria*, cit., pp.66-67).

Ma, probabilmente, la conoscenza doveva comprendere anche i trattati storico-politici e alcuni scritti non di invenzione<sup>55</sup>. È inoltre apprezzata la minuziosa capacità d'analisi e la battaglia antiretorica condotta dallo scrittore del *Principe*<sup>56</sup>.

Di Giordano Bruno invece, oltre la commedia *Il Candelaio*, sono citate altre opere, tra le quali *Lo spaccio de la bestia trionfante*, la *Cabala del Cavallo Pegaseo*, *L'Asino Cillenico*, *l'Epistola esplicatoria*. Opere di indiscussa eccentricità e irriverente corrosione, che confermano una poetica fondata sull'antifrasi e la dissonanza, suggellata dal motto umoristico *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. Inoltre, sul finire di questa prima parte del saggio, per rispondere definitivamente ad Arcoleo, il quale coglieva solo ironia e satira negli scrittori italiani, viene esposta una ulteriore rassegna di scrittori e rispettive opere, da accostare senza dubbio alcuno alla specificità della poetica umoristica:

Non scopre poi sul serio altro che ironia e satira L'Arcoleo negli scrittori italiani? Io penso a un certo *Socrate immaginario* d'un certo abate del Settecento; penso al *Didimo Chierico* del Foscolo, ad alcune volate in prosa del Baretto; penso ai *Promessi sposi* del Manzoni, tutto infuso di genuino umorismo; penso al *Sant'Ambrogio* del Giusti; vera poesia umoristica, unica forse tra le tante satiriche o sentimentali; penso a quei certi dialoghi e a quelle certe prosette del Leopardi; penso all'*Asino* e al *Buco nel muro* del Guerrazzi; penso al *Fanfulla* del D'Azeglio; penso a Carlo Bini; penso a quella tal cucina nel castello di Fratta delle *Memorie d'un ottuagenario* del Nievo; penso a Camillo De Meis, al Revere; e, poiché l'Arcoleo arriva fino a Marco Twain, penso al *Re umorista*, al *Demonio dello stile*, all'*Altalena delle Antipatie*, al *Pietro e Paola*, a *Scaricalasino*, all'*Illustrissimo* del Cantoni; al *Demetrio Pianelli* del De Marchi; penso ai poeti della Scapigliatura lombarda e a tante note di schietto e profondo umorismo nelle liriche del Carducci e del Graf; penso ai tanti personaggi umoristici che popolano i romanzi e le novelle del Fogazzaro, del Farina, del Capuana, del Fucini, e anche ad alcune opere di più giovani scrittori, da Luigi Antonio Villari all'Albertazzi, al

---

<sup>55</sup> Guaragnella infatti pensa che «probabilmente, all'altezza del saggio sull'*Umorismo*, se non già da prima, Pirandello, oltre la *Mandragola* e *Belfagor*, doveva conoscere pure alcune lettere di Machiavelli, in cui si disvela uno "stile di pensiero" peculiare del segretario fiorentino» (P.Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005, p.116).

<sup>56</sup> «Ed io pensavo alla grandezza di questo Sommo nostro, che non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica; che come pochi comprese la forza delle cose; a cui la logica venne sempre dai fatti; che contro ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sottile; che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso; pensavo che nessuno ebbe maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito di osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle incongruenze della vita.» (L.P., *L'umorismo*, in S.I. cit., p.890). Del tutto interessante notare il fatto che già in queste pagine dedicate al Machiavelli, annoverato tra gli *scrittori di cose* nell'altrettanto celebre discorso al Teatro Bellini di Catania del dicembre del 1920 pronunciato da Pirandello in occasione degli ottanta anni di Giovanni Verga, siano attribuiti caratterizzazioni di stile che ne verificano non soltanto la capacità analitica della realtà esterna, ma anche la tendenza saggistica e quindi riflessiva, che pure sarà presente, seppure in modi e in forme differenti, in tanta letteratura moderna. Spia evidente di ciò sono il verbo «smontò»; l'espressione «analisi più arguta e sottile»; e, ancora, l'«acuto spirito d'osservazione». Lessico critico molto importante e certamente attribuibile anche a molte novelle del Nostro.

Panzini... ed ecco, la *Lanterna di Diogene* di quest'ultimo vorrei porre in una mano all'Arcoleo e nell'altra la candela del *Candelajo* del Bruno: son sicuro che parecchi scrittori umoristi scoprirebbe nella letteratura italiana antica e nuova<sup>57</sup>

È decisivo capire come le forme e i contenuti di queste opere sono in linea con le scelte libresche<sup>58</sup> e teoriche sostenute dal Pirandello prosatore: ossia, abitare ad un tempo la complessità e la mobilità del reale, la profondità del pensiero e la levità delle immagini, lo stridore incalzante della corrosione critica e i paradossi stringenti della riflessività. In un itinerario bibliografico così concepito trovano posto autori antichi e moderni, maggiori e minori, classici o di frontiera, italiani ed europei, opere moraleggianti e finzionali, trattati politici o sui costumi; e, ancora, diari autobiografici, novelle critiche, liriche argute, satireggianti, romanzi storici e commedie grottesche. Essi sono da considerare un ricco e vasto repertorio tematico ed espressivo, nonché un preciso sostrato che implementa di continuo la memoria letteraria dello scrittore siciliano.

Esso è altresì indice precipuo di una matura prosa dalla testualità plurigenere, incline alla metamorfosi e alla combinazione, vicina ad una identità del letterario che oscilla sempre fra tradizione e innovazione, norme ed eccezione, saggismo e narrativa.

Vagliando i contenuti basilari della poetica dell'autore, espressi in questi testi del 1908, si è avuto modo di vedere come i legami tra scrittura critico-riflessiva e scrittura inventiva hanno nella pagina pirandelliana un preciso fondamento letterario, venuto fuori da un deciso ripensamento della tradizione; ma anche dal dialogo costante di quest'ultima con le dinamiche del moderno.

Restano da capire le modalità di tali rapporti all'interno della pratica narrativa, una volta accertatane l'esistenza a livello teorico-ideologico, e avendo già individuato specularmente nella stessa scrittura saggistica vistosi elementi di invenzione e fantasia narrativa.

In base a quanto riferito fino ad ora, il saggio di Pirandello si muove tra originalità e istituzione, cronaca e funambolismo visionario, rilevazioni di metodo e giudizi etici, formalismo combinatorio e viva espressività delle immagini, parziale autobiografismo e rigoroso studio accademico. Esso stenta quindi ad uniformarsi a precisi criteri normativi, rifugge da ordinarie regolarità concettuali e da fissità compositive.

Dunque come tradurre e ritrovare tutto ciò in chiave narratologica? In quale misura reperire nei testi novellistici del Nostro il suo particolare saggismo, stando a caratteristiche endemiche e strutturali come frantumazione e pluralità tematico-stilistica che le medesime novelle offrono?

---

<sup>57</sup> S.I., p.902.

<sup>58</sup> Si tratta di una scelta di letture specifiche che costituiscono un canone personale per molti aspetti inconsueto e alternativo. Per una rassegna ragionata sugli schedari e sugli appunti autografi di Pirandello presenti nella biblioteca del suo studio romano si rimanda al prezioso e ancora fondamentale volume di Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1980.

Sia le forme che i contenuti della scrittura critica pirandelliana rivelano inoltre una originale attitudine alla riflessività individuale, propongono un'etica dello scetticismo e del relativo umano servendosi spesso di filtri ironici e paradossali. Per cui la pista investigativa primaria potrebbe consistere nel rintracciare, dentro il tessuto narrativo delle prose brevi, forme e modi nei quali il soggettivismo strambo dei personaggi incontra o si intreccia con l'oggettivismo delle vicende fittizie, legate in qualche modo alla realtà circostante, ai fatti della storia. Si rileverebbe per questa via l'importanza di strutture analitiche, argomentative, o di scritture dell'io vicine a modalità plurali come monologhi, resoconti diaristici in prima persona, epistole: forme aperte con le quali, del resto, la stessa novellistica, alle soglie del Novecento, si contaminava.

Questa analisi può seguire, d'altra parte, uno snodo diacronico ed evolutivo: il "saggismo" che si può rinvenire nelle prime novelle è infatti diverso da quello eventualmente reperito in quelle più tarde. Se nel primo periodo infatti si verificano modulazioni consistenti nell'erosione progressiva di linearità logico-sequenziali, con conseguente accentuazione della dimensione discorsiva col lettore, rispetto a una canonica prassi di racconto o di descrizione oggettiva, nel secondo periodo<sup>59</sup> prevalgono invece fluidità e rarefazioni del dettato scrittoriale, affidate ora alle libere movenze dell'io narrante ora a progressive decostruzioni della trama, organizzate in modo vario: formulazioni liriche, geografie del pensiero, simbolizzazioni, spaesamenti onirici, apologhi con figurazioni concettuali. Protagonisti dei testi non saranno più i fatti o personaggi, bensì ambientazioni o addirittura oggetti e animali. Essi risultano in primo piano e si pongono come emblemi (o figure) di qualche concetto o idea poetica particolare (la teoria del personaggio, la riflessione sulla natura o sulla vita, ecc.) in nome di quella figuratività allusiva e disposizione metaforica della quale si è già discusso a proposito delle particolari prose presenti sulla rivista «Ariel».

Appare quindi del tutto legittimo chiedersi quali esiti testuali a varie altezze cronologiche si verificano; e come essi siano da correlare al discorso teorico-poetico portato avanti nel frattempo dallo scrittore. Verificare questo consentirebbe inoltre di rintracciare a margine anche questioni di natura civile, etica, politica, dalle quali le stesse novelle prendono spunto. L'indagine guarderà allora non soltanto a contaminazioni o a intrecci stilistici, ma anche a superiori travasi tematici in linea con il panorama ideologico ed estetico europeo. Da tenere presente in questo itinerario la dimensione intertestuale e, soprattutto, i sostrati letterari citati nell'*Umorismo*: palinsesti molto utili

---

<sup>59</sup> È chiaro che tale periodizzazione schematica non è da intendersi in modo rigido ed inflessibile, ma si pone come punto di partenza per lo sviluppo di ipotesi e suggestioni interpretative che gli stessi testi suggeriscono. È però del tutto innegabile che a partire dal 1915 (l'anno dei *Colloqui con i personaggi*) si assiste ad una oggettiva metamorfosi del tessuto novellistico pirandelliano, il quale privilegia tagli molto più brevi ed esiti complessi.

per vagliare come, nel concreto campo della narrativa, siano da intercettare forme, temi e figure già suggerite dal pluriarticolato saggio pirandelliano.

## Capitolo III: *Le novelle -“saggio”. Forme della riflessività*

### 3.1) *Della soggettività*

Il saggio pirandelliano ha rivelato tra le sue caratteristiche essenziali una forte tendenza alla narratività<sup>1</sup>, una spiccata presenza della componente soggettiva, riverberata spesso in un sottile autobiografismo dalle limature ironiche, e, infine, una vistosa accentuazione della componente riflessiva, palesata sia a livello tematico-concettuale che stilistico. Le figure retoriche e le immagini esemplari adoperate sono state specchio, a loro volta, di determinate concettualizzazioni che allo scrittore premeva puntualizzare.

Si è visto altresì che queste stesse caratteristiche intercettano i modi del comporre tipici della tradizionale scrittura umoristica, la quale ammette, per suo stesso statuto, continui slittamenti tra piani narrativi e discorsivi, una contaminazione tra generi e registri espressivi, la comunicazione dialogica col lettore, l'apertura e l'imprevedibilità delle trame o degli epiloghi dei testi, in quanto affidati e gestiti da una soggettività molto predominante<sup>2</sup>.

Ora, se, come è ovvio, questi connotati letterari si ritrovano nelle novelle dello scrittore, e se il saggio critico, come si è sostenuto nel corso del capitolo precedente, sconfina in Pirandello verso palesi influenze di ambito narrativo, tendenti cioè a conciliare sullo stesso dettato testuale progettualità teoriche e pragmaticità esemplificative, è parimenti certo che si potrà parlare di saggismo all'interno della novellistica non in termini di assoluta reversibilità (e sovrapposibilità) delle due tipologie di scrittura e delle loro reciproche funzioni, ma solo a patto di identificarne le forme proprio con gli elementi peculiari e costitutivi dell'umorismo moderno, ben descritti da Pirandello nelle sue prolusioni accademiche. Tra questi spiccano gli elementi discorsivi: i pensieri,

---

<sup>1</sup> Rilevabile, per esempio, nell'io scrivente che, come visto sin dai primi elzeviri su rivista, si firma con nomi indicanti personaggi di finzione, o dialoga con personaggi altri che figurano la duplicità del suo stesso pensiero critico. O, ancora, evidente nella cospicua inserzione di frammenti di racconti esemplari all'interno di una argomentazione riguardante uno specifico tema. Si è visto inoltre come tali micro-storie servano ad esplicitare meglio le idee letterarie dell'autore.

<sup>2</sup> Tali connotati strutturali, uniti ad una lunga trattazione dell'umorismo letterario ad ampio respiro europeo, sono segnalati in maniera approfondita da Giancarlo Alfano, il quale, in un suo recentissimo volume scrive: «L'umorismo è dunque una forma aperta e sostanzialmente imprevedibile, incentrata sulla soggettività dello scrivente [...] Proprio perché incentrato sullo scrivente, sulla sua soggettività, e sul suo presente come presente della scrittura, l'umorismo è sempre rivolto verso il presente della lettura; l'umorismo è dunque polarizzato anche sul lettore, di cui valorizza le incertezze, gli strappi, le variazioni» (G. Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci editore, Roma, 2016, p.208).

le riflessioni, la formulazione di opinioni, i commenti analitici sui fatti. Ovvero, la prevalenza dell'esposizione sull'azione, come già notato e confermato da Pirodda<sup>3</sup>.

Dall'analisi dei testi critici si è potuto inoltre notare il fatto che Pirandello, giocando con vari pseudonimi di matrice letteraria o altri nomi di fantasia, presentava se stesso, la sua controfigura accademica o il suo profilo intellettuale, come fosse un bizzarro personaggio, le cui idee sulla vita e sul mondo, sull'arte e l'uomo, sull'etica pubblica e la scienza, o, ancora, sulla politica e la storia erano rielaborate in fantasiose forme: ovvero, amalgamando tra loro rigore polemico e leggerezza pungente, riflessione e invenzione.

Anche la fortunata produzione in forma breve del narrare presenta nello scrittore agrigentino una particolare tipologia di saggismo. Esso risulta espresso, almeno agli inizi, nei modi e nelle forme di una soggettività riflessiva accompagnata da propaggini visionarie, rifrazioni autobiografiche, inclinazioni liriche e intarsi onirici, annodati ad una dimensione di racconto dal taglio estremamente breve.

Pur essendo ancora lontani cronologicamente dalle precisazioni teoriche e metodologiche osservate in *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, non è affatto un caso che Pirandello presenti, fin dai saggi d'esordio, un'individualità dallo spiccato senso critico, destinata a divenire centrale pure sul terreno della finzione narrativa. Ciò diviene anzi un aspetto strutturale non indifferente, che accelera, man mano si prosegue sul versante novecentesco, la progressiva metamorfosi cui va incontro la forma novella nella modernità letteraria.

Il soggetto narrante all'interno di una storia inventata, sia esso personaggio interno o narratore omodiegetico, – per usare una terminologia cara a Genette<sup>4</sup> – espone, commenta e interpreta fatti di cui è protagonista, alla luce di una significativa dimensione riflessiva che finisce poi col prevaricare le parti descrittive, dialogiche o, addirittura, quelle inerenti il consequenziale sviluppo delle azioni costituenti la vicenda.

Tuttavia se la soggettività *tout court*, nella misura in cui commenta e racconta gli episodi, non può considerarsi una novità assoluta dal punto di vista stilistico rispetto al passato, né, tantomeno, può avere esclusiva prerogativa di saggismo all'interno della narrazione<sup>5</sup>, allora cosa è che rende così

---

<sup>3</sup> Cfr. G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno*, cit.

<sup>4</sup> Cfr. Gerard Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.

<sup>5</sup> Si pensi, per fare un solo esempio, alla prosa romanzesca del Manzoni, in particolare quella del passaggio dal *Fermo e Lucia* al definitivo *I promessi sposi*, per la quale ha scritto pagine memorabili Guido Guglielmi quando afferma che «si potrebbe interpretare la sconfessione, a un certo punto, del romanzo storico, da parte del Manzoni, come un definitivo prevalere del saggio sulla rappresentazione intendersi come il prevalere dell'interesse razionale sull'interesse mimetico, su quanto di inespresso il fatto reca in sé» (G. Guglielmi, *Manzoni, Leopardi e gli istituti linguistici* in Id., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974, p. 30).

diverse e peculiari le novelle di Pirandello, rispetto alle canoniche strutture del soggettivismo?<sup>6</sup>  
Cosa le rende “saggistico-umoristiche” nell’accezione di cui sopra?

Le innovazioni sono da rilevare certamente nella selettività e nell’alta densità semantica che acquista questa soggettività all’interno della modulazione narrativa. Dal personaggio che si esprime in prima persona, o dalla voce esterna che narra<sup>7</sup>, sono scelti determinati fatti, oggetti, ambienti, ricordi in apparenza insignificanti, che assumono un valore extra-ordinario solo nella mente e nel sistema ideativo di chi li propone dinnanzi al lettore: ovvero il soggetto stesso. Protagonisti insomma non sono più solo i fatti, le azioni o le persone in sé, ma le articolazioni del pensiero che li critica, li valuta e li interpreta. Le fluttuazioni della mente dei personaggi sono pertanto volte a “sentire” e ad astrarre “il contrario” dalle cose, a decostruire presunte linearità armoniche della realtà ordinaria, a rilevare i dati perduti nelle frequenti ellissi del tempo; o ad arrestare previsioni fondate sul nulla, inseguire memorie e sogni, riacciuffare in extremis nostalgie e sentimenti, producendo così smarrimenti o ritrovamenti imprevisti, oppure formulando giudizi sospesi sui fenomeni del reale.

Da ciò si direbbe che l’Io delle primissime novelle di Pirandello risulti costituito, più che altro, da una soggettività leggermente autobiografica e lirica. Ma tale soggettività può altresì definirsi saggistica proprio nella misura in cui risultano prevalenti percorsi di senso che indagano con modalità argomentativa e analitica l’interiorità coscienziale e la legano a momenti particolari, dai quali desumere poi ironiche considerazioni morali. Memoria, finzione e debole riflessione etica si intrecciano così in modo capillare nello stesso testo, conferendo alla novella una patina ibrida tra modi del raccontare e forme del ragionare.

Sorge allora un’altra domanda: che tipo di riflessività è quella presente nelle (prime) novelle? La risposta si completa solo chiarendo ulteriormente cosa intende Pirandello per *saggismo* all’interno della (sua) arte narrativa in divenire: una pratica di scrittura critica e dissonante, fondata su antitesi e costanti diffrazioni del pensiero, libere e aperte, che troveranno più tardi, nella poetica umoristica, notevole applicazione. A ciò si aggiungono ulteriori elementi già presenti a vario titolo nella coeva scrittura teorica dell’autore: scarti sempre più assottigliati, per ciò che concerne l’aspetto tematico, tra realtà (questioni scientifiche e culturali, fatti di cronaca attuale) e finzione (personaggi e

---

<sup>6</sup> Innanzi tutto, prima di provare a rispondere, è bene porre in essere una fondamentale caratteristica della prosa breve pirandelliana: in essa risultano evidenti processi di ibridazione tra codici e registri di stile poiché la componente analitica della scrittura è irrelata ad una dimensione narrativa che, tutto sommato resta di natura tradizionale. Tant’è che Pirandello continua a riferirsi ai suoi testi come “novelle”. Il termine adottato non è affatto neutrale se si considera la consapevolezza, da parte dello scrittore, di operare nell’ambito una convulsa società editoriale moderna in cui il mercato delle lettere va incontro a processi di massificazione standard. In tutto ciò la scelta di rimanere fedele ad un genere che ha un peso importante nella secolare tradizione letteraria italiana è segno di un preciso attaccamento alla tradizione classica passata nella quale spiccano, come si è detto nel paragrafo sull’umorismo, canonici palinsesti letterari.

<sup>7</sup> I due ruoli, come si vedrà, tendono a coincidere nei testi presi in esame.

situazioni); interferenze tra codici differenti (lirico, giornalistico, narrativo, autobiografico); cominciamenti e scioglimenti inusuali del testo, spiccata colloquialità e figuralità allusiva. In accordo inoltre con i principi teorici esposti sin dai primi articoli<sup>8</sup>, i testi novellistici iniziano pertanto a smussare le loro strutture stilistiche allontanandosi in modo evidente dai precedenti moduli compositivi naturalistici. Poiché anche in quei testi, sebbene con funzione differente, compariva spesso il narratore anonimo garante dell'oggettività dei contenuti, è proprio da esso che si deve partire per studiare da vicino i primi mutamenti.

In molte novelle di Pirandello infatti la voce narrante coincide con il personaggio protagonista e tutta la vicenda dipende unicamente da quali contenuti questa voce sceglie di narrare e, soprattutto, in che modo lo fa. Come in un saggio critico quindi è molto importante la selezione degli argomenti e la strutturazione stilistico-retorica in grado di sostenerli per convincere il destinatario. Prima di indagare altri e diversi modi in cui (tenendo conto del progressivo sviluppo diacronico) si può parlare di saggismo all'interno della novellistica pirandelliana, si partirà dunque da un nutrito gruppo di novelle dove, in modo più evidente, è posta tale soggettività finzionale che riflette<sup>9</sup>.

Il testo *Chi fu?* pubblicato nel 1896 è, in questo senso, la prima importante novella pirandelliana nella quale è utilizzato l'espedito narrativo della soggettività intesa come voce narrante in prima persona e, al contempo, personaggio interno al racconto che espone e spiega i fatti. Già il titolo, palesando una sorta di formulazione interrogativa, induce verso una tipologia di lettura (e scrittura) a carattere investigativo. Si è cioè di fronte ad una qualche realtà o presunta verità non data per scontato, ma da scoprire e vagliare passo dopo passo. Singolare è però che, sin dall'inizio, la ricerca di questa verità sia frutto di una negoziazione di significato attuata tra personaggio narratore e lettori, esplicitata nei modi di un dialogo fondato sull'alternanza di supposizioni e ipotesi:

Ditelo voi chi fu, se quel che dico io vi deve soltanto far ridere. Ma liberate almeno Andrea Sanserra che è innocente. All'appuntamento egli è mancato; lo ripeto la centesima volta. E ora parliamo di me.

Prova della mia reità sarà forse l'essere io tornato a Roma in ottobre, è vero? mentre gli altri anni io sono stato solito di venirci una volta sola e per tutto il mese di giugno. Ma non volete dunque tener conto che in quest'ultimo giugno andò a monte il mio fidanzamento?<sup>10</sup>

Sostenendo con evidenza un piano colloquiale e discorsivo, in cui si alternano la prima persona singolare e la seconda plurale, vengono esplicitati riferimenti a situazioni temporali, a persone, a

---

<sup>8</sup> Si tratta di testi quali *Il neoidealismo* (1896) *Rinunzia* (1896) *Eccessi* (1896), dove in maniera indiretta Pirandello iniziava la sua battaglia polemica contro le mode poetiche in voga tra gli scrittori, affermatesi dopo il Naturalismo.

<sup>9</sup> Tale argomento sarà trattato in modo più approfondito nel prossimo paragrafo di questo capitolo nel quale saranno analizzate novelle più mature vicine cronologicamente al romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) e, in qualche modo, dipendenti da esso dal punto di vista stilistico, tematico e ideologico.

<sup>10</sup> N.A., III, 2, p. 986.

singoli episodi dei quali si presuppone la salda conoscenza da parte di chi legge. Ciò per il fatto stesso che la voce narrante ammette già di averli resi noti più volte in precedenza («lo ripeto la centesima volta»<sup>11</sup>). Pirandello costruisce il racconto come fosse una inchiesta riguardante una cronaca già appresa da tutti, pur trattandosi in realtà di una semplice questione amorosa che riguarda solo il vissuto intimo del personaggio. Un pubblico anonimo, più o meno ampio, è reso quindi edotto circa il privato riferibile ad un singolo individuo. Proprio quest'ultima sfera del personale, introdotta dalla formula che simula l'oralità «E ora parliamo di me», è ricostruita ricorrendo a puntuali determinazioni cronologiche («l'essere io tornato a Roma in ottobre»; «per tutto il mese di giugno»<sup>12</sup>) e di luogo (più avanti oltre a Roma è menzionata pure la città di Napoli) come se la finzione narrativa, il cui unico scopo è rinvenire indizi di colpevolezza, fosse costruita su un patto semi ellittico con il lettore, che procede per elementi detti e altri taciuti. In realtà l'autore punta a saltare i nessi logici fondamentali e l'unica, debole, informazione che si riesce a ricavare è, per sottrazione, l'innocenza del personaggio di nome Andrea Sanserra. Nulla in realtà è rivelato poi circa l'essenza della colpa sua che resta un enigma. Il vero fatto, ovvero «l'appuntamento» al quale il Sanserra è «mancato», del quale si parla nell'*incipit*, è introdotto alcuni passi dopo, con una brusca sospensione dei giudizi e delle ponderazioni alle quali l'io narrante si era abbandonato raccontando esclusivamente di sé. Questo flusso di pensieri è quindi interrotto ad un certo punto dalla frase «E ora vengo al fatto»<sup>13</sup>. Da qui in poi è narrato l'episodio nella sua sostanza, il quale si rivelerà, poco dopo, essere il resoconto ragionato di un tormentato incubo.

Il protagonista, mentre sta per recarsi in una sera piovosa presso via Laurina, luogo dove il Sanserra aveva detto esserci l'appartamento abitato da due donne, ha invece un incontro imprevisto: gli pare di scorgere, nella figura fantasmagorica di un «vecchietto» dalle teatrali movenze plautine<sup>14</sup>, sorpreso nell'atto di «sguisciar curvo con un mantello che gli scendeva fino alla noce del piede»<sup>15</sup>, il suocero Jacopo Sturzi: il padre di Tuda, ossia della sua ormai ex-fidanzata. Il racconto della visione, costipato da stupore e paura, si spezza nuovamente per dare spazio ad un ulteriore commento esplicativo rivolto ai lettori, sempre più muti personaggi corali della storia.

Con chiara preghiera di attestare la fedeltà di quanto prima esposto, dice il narratore:

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> Ivi, p. 987.

<sup>14</sup> Su ciò si veda in particolare per intero il capitolo introduttivo del libro di Franco Zangrilli *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Cadmo, Firenze, 1995, pp. 9-20.

<sup>15</sup> N.A., III, 2, p. 988.

Credetemi, vi prego. Io non sono capace di inventare una cosa simile. Non saprei riferirvi parola per parola quel che mi disse; ma comprenderete agevolmente che certe idee non possono uscire dal mio cervello, perché Jacopo Sturzi, quantunque uomo intemperante assai, fu un vero filosofo, filosofo originalissimo, e mi ha parlato col senno dei morti<sup>16</sup>

Da un lato quindi si ammette l'impossibilità dell'invenzione fantastica, proprio per attestare la realtà della situazione. Dall'altro, ad essere reputate vere, cioè colme di effetti concreti sulla coscienza turbata, sono non tanto le parole, quanto le idee espresse dal vecchio signore. E ciò per la ragione che esse appartengono ad una particolare identità filosofica attribuita al suocero defunto. A tal proposito chi narra tenta inoltre di spiegare in seguito ciò che in un primo momento non rientra affatto nei ranghi della comune ragione umana: un morto che torni in vita ad ammonire con i suoi saggi consigli i vivi. Un fenomeno recante in sé i tratti del paradosso, della visionarietà bizzarra, al quale il soggetto direttamente coinvolto prova a dare voce, facendo parlare direttamente il suo interlocutore. Una spiegazione maturata attraverso il dialogo e la dialettizzazione delle rispettive posizioni:

-Ma come...lei? –balbettai.

- Sì, son morto, Luzzi – soggiunse; - ma il vizio, capisci, è più forte! Mi spiego subito: C'è chi muore maturo per un'altra vita, e chi no. Quegli muore e non torna più, perché ha saputo trovar la sua via; questi invece torna, perché non ha saputo trovarla; e naturalmente la cerca giusto dove l'ha perduta. Io, per esempio, qui, all'osteria. Ma che credi? È una condanna. Bevo, ed è come se non bevessi, e più bevo, e più ho sete. Poi, capirai, non posso concedermi troppe larghezze...<sup>17</sup>

Queste inserzioni di razionalità paradossale, che i personaggi si affannano a sostenere colmi di enfasi e toni asseverativi, sembrerebbero andare incontro ad una soluzione di scioglimento finale della brevissima novella. Jacopo Sturzi, figura a metà strada tra antico sapiente e moderno *flâneur*, svela la reale identità della fanciulla misteriosa presso la quale il protagonista Luzzi doveva recarsi: essa è sua figlia Tuda. Confessa inoltre al suo casuale interlocutore di provare totale disinteresse nei confronti delle due donne (rispettivamente la figlia e la moglie): come se, per un nuovo senso di saggezza ritrovato dopo la morte, il suo animo non si dovesse più occupare di questioni legate alla vita umana. Il suo profilo resta pertanto un evanescente ed umbratile ritratto colmo di levità, non immune da venature fosche e lenti deformanti, proprie del mondo dei sogni, che stridono con i segni della realtà presente<sup>18</sup>. L'incubo sembra sciogliersi solo quando viene paventata l'ipotesi che lo

---

<sup>16</sup> Ivi, pp.988-989.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Nello sguardo sempre più perplesso e allucinato del protagonista infatti la figura del suocero appare come una materializzazione di un brutto sogno: ombra-simbolo, forse, dei suoi stessi ricordi: «La figura di lui ammantellato mi si

Sturzi abbia assassinato davvero la moglie. Ma la frase con la quale si conclude improvvisamente il testo («Questa è la verità. Io ho le mani nette»<sup>19</sup>) pare riportare piuttosto una verità sospesa, frutto pur sempre, più che di ponderati ragionamenti risolutivi, di un sogno ambiguo. O di una riflessione, disturbata in qualche modo da un inaspettato influsso onirico.

E proprio le atmosfere oniriche, alternate a sfumature riflessive, ritornano in un piccolo gruppo di novelle non comprese nell'edizione finale delle *Novelle per un anno*<sup>20</sup>, ma scritte e pubblicate da Pirandello tra il 1896 e il 1897 su varie riviste<sup>21</sup>. Si tratta di testi aventi come comune tema centrale la festività natalizia. Sono prose di estrema brevità, intessute di un latente autobiografismo e si riferiscono al periodo in cui lo scrittore era studente presso la città di Bonn; inoltre tendono a svelare l'identità siciliana, nonché la professione del protagonista: uno scrittore alle prime armi, come era Pirandello in quel preciso momento della sua carriera. Infine, una lieve patina lirica sembra attraversare questi testi, e ciò si lega ulteriormente all'apprendistato formativo dello scrittore durante il periodo universitario trascorso tra Roma, la Sicilia e la Germania, quando apparvero in volume le sue prime raccolte di poesie.

Nella novella *Natale sul Reno*, in particolare, è presente il tema del ricordo e del conflitto tra due differenti modi di concepire simboli e costumi legati a diverse culture. La voce narrante racconta dei ferventi preparativi in occasione dell'approssimarsi della festa religiosa in casa della sua fidanzata tedesca di nome Jenny<sup>22</sup>, in un paese della Germania. Viene riferita l'intenzione di addobbare tutti insieme un abete, fonte di armonia per l'intera famiglia e soprattutto per le sorellastre di Jenny. Le donne della casa infatti legano infatti questo semplice rito alla memoria del loro padre naturale, morto suicida due anni prima. Se non che, sin dalle prime righe del testo, la figura maschile del narratore appare indifferente al calore umano che lo circonda, non riuscendo a sentire empaticamente la loro medesima gioia e le loro intime ragioni. Egli è sovrappensiero, assorto nelle sue tribolazioni, attanagliato dai suoi ricordi privati, annebbiato e con l'animo in subbuglio:

---

confondeva nell'ombra violenta con l'ombrello ch'egli sorreggeva alto contro la pioggia, e diveniva enorme agli occhi miei, come un fantasma d'incubo, che mi trascinasse verso un precipizio» (N.A., III, 2, p.992).

<sup>19</sup> Ivi, p.993.

<sup>20</sup> Questi testi possono essere letti oggi nell'*Appendice* al terzo volume che raccoglie l'edizione critica mondadoriana che in questo lavoro si utilizza per le citazioni testuali.

<sup>21</sup> Si tratta delle seguenti novelle: *Natale sul Reno* pubblicata su «Roma letteraria», *Sogno di Natale* pubblicata in «Rassegna settimanale universale» e *Natale al polo* di nuovo su «Roma letteraria».

<sup>22</sup> È effettivamente noto che Jenny Schultz Lander fu la reale fidanzata del giovane Pirandello durante il periodo trascorso a Bonn come si evince dall'epistolario dell'autore. Sulla importante circolarità tra le esperienze vissute e le creazioni letterarie nella letteratura moderna e contemporanea si rimanda al volume di Giuseppe Traina, *Le varianti dell'io. Intersezioni tra vita e finzione letteraria* (in particolare ai due capitoli su D'Annunzio) Salarchi immagini, Comiso, 2008.

Mi voltai a guardarla con aria stupita dal canto del fuoco, in cui stavo da circa un'ora tutto ristretto in me dal freddo, con le mani e i piedi al caldo alito del camino, e l'anima...oh, l'anima, chi sa dir dove se ne vada in certi momenti, quasi alienata dai sensi, inerti, mentre gli occhi par che guardino e pur non vedono?<sup>23</sup>

Il passo ricorda molto da vicino il prologo della *Nedda* verghiana<sup>24</sup> e costituisce in realtà solo uno dei brevi segmenti meditativi dei quali è intrisa la novella. Stimolati dalla vista del focolare domestico, guizzano nell'interiorità di chi narra pensieri dalle sottili increspature malinconiche che richiamano alla mente, attraverso la rievocazione immaginaria di odori, suoni e colori, i nostalgici luoghi e i contesti della sua infanzia siciliana, venati da intenso lirismo<sup>25</sup>. A seguire vi è un vero *insert* riflessivo da parte della voce narrante, nel quale sono spiegati gli effetti sociali del nostro pudore, pronto a tacere i leali pensieri in merito a dissonanti modi del percepire affetti o emozioni legate alle memorie. Si tratta di pensieri associati alla singola situazione che presenta la novella (il Natale in Germania a casa di una famiglia, con sorelle rimaste orfane); ma che potrebbero benissimo riferirsi ad una generica etica comportamentale che riguarda una collettività umana più ampia:

Come talvolta, anzi spesso, in questa società arriviamo finanche a vergognarci della dignità dell'anima nostra, così un certo pudore, falso pudore, ci vieta di rivelare anche a una gentile persona, intima nostra, certi sentimenti che, sembrandoci troppo squisiti e quasi puerili per la delicata loro innocenza, sospettiamo potrebbero essere accolti con diletto, o, nella migliore delle ipotesi, non apprezzati, essendo nati in noi da specialissime condizioni di spirito<sup>26</sup>

In altri passi invece le riflessioni scaturiscono da azioni contingenti. Convinto da Jenny ad uscire da casa per gli acquisti necessari alle decorazioni dell'albero, il narratore si abbandona a commenti interiori che riguardano il significato del Natale nelle due diverse civiltà (la siciliana e la tedesca, appunto), chiedendosi se le effettive condizioni climatiche possano avere sul serio influenzato nei secoli l'interpretazione della festività<sup>27</sup>. Una riflessione che si trasmette poi perfino agli oggetti, agli elementi della natura, i quali, come per un improvviso gioco fantastico, si animano di vita propria,

---

<sup>23</sup> N.A., III, 2, p. 992.

<sup>24</sup> Cfr. per intero articolo di M. Di Giovanna, *Le tre fiamme. Sul prologo di "Nedda"* ora in Id., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani* Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2009.

<sup>25</sup> «Zufolava il vento attraverso la gola arsa del camino, o sentivo io veramente, lontano lontano, il suono lento nasale cadenzato d'una zampogna? Veniva quel suono dalle parole di pianto che avevo dentro di me [...] Era gonfia quella zampogna lontana dei profondi sospiri della mia intensa malinconia? E quel fuoco innanzi a me non era la gregal fiammata di fasci d'avena innanzi a un rustico altarino in una piazza della mia città natale, nelle rigide sere della pia novena? Tintinnava l'acciarino? Sonava davvero, lontano lontano, la zampogna?»(N.A., III, 2, p.992 bis).

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> «Chi sa quanto contribuiscono, pensavo andando, il freddo intenso, la nebbia, la neve, il vento, lo squallore della natura a render la festa del Natale in questi paesi più raccolta e profonda, più soavemente malinconica e poetica e religiosa che da noi!» (N.A., III, 2, p.997)

formulando anch'essi le proprie considerazioni personali. Vengono così fuori punti di vista plurali e alternativi. In questo caso ad essere chiamato in causa è proprio il parere dell'alberello, che il narratore si affretta a rintuzzare opponendogli le sue pillole moraleggianti. Pirandello ricorre così ad una scrittura "mista", nella quale si passa dal racconto in prima persona plurale alle battute di discorso diretto che esprimono i pensieri dell'abete. Per giungere, infine, al dialogo, tutto mentale, simulato tra il narrante e lo stesso albero. Tali sequenze sono iscritte in periodi sintattici diversi, ma contigui:

Lavorammo fino a tarda notte a parar l'abetino, che pareva contento di tutti quegli ornamenti, e che si prestasse riconoscente alle nostre cure amorose, protendendo i rami per regger le collane di carta dorata e argentata, i festelli, i globetti, i lumicini, i panierini di dolci, i giocattoli, le noci.

«No, queste noci, no!» pensava forse l'abetino. «Queste noci non m'appartengono: sono frutti d'un altr'albero»  
Ingenuo abetino! Tu non sai che l'arte nostra più comune, questa di farci belli di quel che non ci appartiene, e che noi non abbiamo scrupolo, troppo spesso, d'appropriarci il frutto dei dolori altrui...<sup>28</sup>

Solo in apparenza l'ultimo periodo riguarda idee generali sull'uomo riferite dalla voce narrante all'abete: come se quest'ultimo costituisse lo spunto simbolico per parlare di moralità in modo antifrastico e ironico. Viene espresso in realtà un concetto che si avvia a chiudere i contenuti specifici della novella: al distacco iniziale del protagonista dall'ambiente familiare e dalle intime ragioni della famiglia presso cui è ospite, subentra ora una singolare empatia nei confronti del significato reale che la festività assume per gli abitanti della casa: l'albero adornato e il riunirsi intorno ad esso ricorda alle ragazzine sorelle di Jenny il loro padre defunto. Intense tonalità liriche sono quindi raggiunte nel finale del testo, le quali però non sono affatto slegate dalle meditazioni della voce narrante intercorse lungo l'intero racconto.

Segni della visionarietà sono invece molto più presenti nel testo *Sogno di Natale*. Questa «protonovella»<sup>29</sup> – come la definisce Providenti – assume dall'inizio le caratteristiche di un vero resoconto onirico. Un monologo interiore è quello che il protagonista rivolge a se stesso, come se, narrandolo, volesse attestare la validità di ciò che ha visto nella sua mente e che ora tenta di riportare alla memoria. Si affastellano così immagini di indistinti luoghi e fiochi ricordi della sua fanciullezza; tuttavia riesce a distinguersi una atmosfera natalizia notturna. Il narratore, dopo avere descritto un brulicante mondo umano intento a celebrare i riti della festa, esprime la consapevolezza di essere all'interno di una dimensione onirica:

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 998.

<sup>29</sup> E. Providenti, *Le mefistofeliche novelle natalizie di Pirandello*, in Id., *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Polistampa, Firenze, 2009, p.112.

Ero già entrato così, inavvertitamente, nel sonno e sognavo. E nel sogno, per quelle vie deserte, mi parve ad un tratto d'incontrar Gesù errante in quella stessa notte, in cui il mondo per uso festeggia il suo natale. Egli andava quasi furtivo, pallido, raccolto in sé, con una mano chiusa sul mento e gli occhi profondi e chiari intenti nel vuoto: pareva pieno d'un cordoglio intenso, in preda a una tristezza infinita.<sup>30</sup>

L'incontro casuale con la figura di Gesù nomade e malinconico, errante, come lui, per strade desolate, buie e fredde, dà vita ad una serie di sparizioni e apparizioni di luoghi e vira verso un gioco di illuminazioni e spegnimenti. All'andamento narrativo, che ha la funzione di segnalare tali movimenti diadici, sono alternate parti di dialogo diretto, nelle quali Gesù stesso in persona prova a spiegare lo scopo delle sue visite fugaci ed evanescenti: cercare di rivivere in un'anima libera da certi condizionamenti sociali, da turbamenti che attanagliano la vita dello stesso protagonista-narratore. Quest'ultimo solo alla fine del testo rivela il senso metaforico (e forse meta-letterario) che è possibile ricavare dal suo strambo sogno:

Come se la mano, di cui sentivo in principio del sogno l'impressione sul mio capo inchinato, m'avesse dato una forte spinta contro il duro legno del tavolino, mi destai in quella di balzo, stropicciandomi la fronte indolenzita. È qui, è qui, Gesù, il mio tormento! Qui, senza requie e senza posa, debbo, da mane a sera rompermi la testa<sup>31</sup>

È dunque la scrittura, e nello specifico, la scrittura di natura letteraria, il vero rovello dell'io narrante, così come traspare dal riferimento al «duro legno del tavolino» e soprattutto dall'anafora del deittico spaziale («È qui, è qui ...Qui») indicanti la materialità terrestre colma di impedimenti alla libera e creativa fantasia ispiratrice. Sotto tale velo metaforico si nasconde in realtà l'inventività pirandelliana, capace di creare un personaggio dal forte impatto, come è, in questa novella, la stessa figura di un Cristo laico e dimesso, sfiduciato dalle meschinità umane, e renderlo emblema di erratiche rarefazioni intellettive. L'ombra come proiezione e figura di riflessione<sup>32</sup> interiore che porta dal sogno, dalla visione immaginata, alla delineazione analitica della cruda realtà.

Piuttosto, in una novella da poco edita, ruotante attorno il medesimo tema festivo, *Natale al Polo*<sup>33</sup>, il procedimento adottato è inverso: si parte da un dato realistico e si finisce per concepire con la fantasia una situazione narrativa dalla quale ricavare alcuni giudizi o considerazioni finali.

---

<sup>30</sup> N.A., III, 2, p.1000.

<sup>31</sup> Ivi, p. 1003.

<sup>32</sup> Cogliendo alcune importanti consonanze tra attività fantastica e riflessione Mauceri lega la figura dell'ombra a concettualizzazioni umoristiche, ad una esemplificazione narrativa della stessa attività del riflettere: «L'ombra rappresenta il contrario della luce, e in ciò si rivela una figura adatta a rappresentare il sentimento contrario. Inoltre l'ombra, che si allunga e a volte può apparire più grande del corpo originario da cui proviene, diventa simbolo delle riflessioni e delle divagazioni che, secondo Pirandello, spesso caratterizzano un'opera umoristica» (M.C. Mauceri, *La figura dell'ombra nella narrativa di Pirandello: suggestioni romantiche e innovazioni pirandelliane* in «Rivista di Studi Pirandelliani» 12/13, XII, dicembre 1994, p.31).

<sup>33</sup> Il testo è stato recentemente portato alla luce e riedito da Piero Meli all'interno del suo *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2010, pp. 84-89 («Un racconto di Natale sconosciuto»).

Come già notato per alcuni brevi elzeviri, l'autore intreccia elementi desunti dalla cronaca con figurazioni immaginarie che assumono un'intensa valenza critica. In un testo concepito «a metà strada tra la novella e l'allegoria»<sup>34</sup> Pirandello costruisce «una fantastica rievocazione della notte di Natale nello sconfinato silenzio polare, al coperto d'una nave prigioniera dei ghiacci»<sup>35</sup>. E così, dopo aver espresso il dubbio se lo scafo in questione fosse il *Fram* del Nansen, l'*Alert* del Nares, o il *Tegetthof* del Payer, l'io narrante passa in rassegna, citandoli, stralci di possibili diari che tali capitani hanno redatto direttamente dal cuore dell'imbarcazione incagliata. Quindi, dopo aver immaginato i loro pensieri, formula anch'egli, a conclusione del testo, un suo personale giudizio che riguarda i relativi significati che il Natale può assumere a seconda dei contesti umani:

La fede assiste profonda tutti i naviganti nelle inesplorate regioni del Polo. E nessuna lettura commuove forse maggiormente, che questa dei loro viaggi.

Io vedo, vedo la nave prigioniera tra i ghiacci, bianco enorme fantasma con le braccia protese verso l'immensa cupola del firmamento silenzioso; vedo i naufraghi sul banco in balia della corrente ... È Natale! Anche là, anche là si è dunque salutata con canti di gioia la tua nunzia cometa, o Gesù<sup>36</sup>.

Si può affermare, in conclusione, che queste brevi novelle, composte nei primi anni della carriera prosastica dell'autore, pur risentendo ancora di precise modulazioni realistiche legate al ricordo di determinati paesaggi, momenti o ricorrenze presenti nella vita passata dello scrittore e pur essendo il loro stesso tessuto testuale attraversato da strutture liriche (anafore, similitudini e metafore presenti in abbondanza), riescono ugualmente a captare già accenni a quella dimensione analitico-riflessiva che, gestita già da un personaggio-narratore e protagonista delle vicende, sarà di fatto centrale nella morfologia di novelle di poco successive, pubblicate agli albori del Novecento.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 85.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> P. Meli, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, cit., p.89.

### 3.2) *Il taccuino del ragioniere*

In un altro gruppo di novelle, scritte e pubblicate nei primi anni del Novecento (dal 1901 al 1905), di poco precedenti o immediatamente successive l'uscita del *Il Fu Mattia Pascal*, è presente una soggettività analitica che svolge la funzione narrante e che, nello stesso tempo, coincide con il personaggio protagonista delle storie. Le strutture narrative dei racconti sono in prevalenza sezioni epistolari: diari, confessioni. Esse costituiscono infatti le forme testuali privilegiate che l'autore sceglie di adottare per cifrare dissonanze, roveli meditativi e analisi interiori sui fatti compiuti dai personaggi, le quali finiscono per erodere le lineari modalità compositive precedenti.

Se infatti, come è stato detto, le novelle "natalizie" degli esordi, risentivano ancora di modulazioni realistiche e tradizionali, ripercorrendo le quali affioravano, seppure in modo figurato, i ricordi dell'autore, agglutinati a brevi spunti morali, i testi di cui sopra esprimono invece una più complessa e matura articolazione narrativa e sono tra i primi – per volere adoperare una definizione tipologica – ad avvicinarsi alla strategie umoristiche e alle dinamiche ironico-riflessive presenti nel romanzo del 1904. Con esso hanno in comune un personaggio che dall'esordio balza in primo piano, presentando ai lettori se stesso, la sua identità, i suoi tic o il suo privato come fosse esperienza già vissuta e della quale, a posteriori, cioè nel momento stesso in cui parla in prima persona, egli vuole fornire un'interpretazione globale fondata su ponderati ragionamenti. Si pone dunque una distanza rispetto ai commenti estemporanei e ai brevi giudizi che connotavano i pensieri delle anonime voci narranti presenti nelle novelle *Natale sul Reno* o *Sogno di Natale*.

Inoltre, in questi nuovi testi novecenteschi è come se venissero applicati, per la prima volta, alcuni importanti principi teorici espressi da Pirandello sulla novellistica moderna. Tra essi spicca il così detto concetto di rappresentazione letteraria simile alla tragedia greca antica, consistente cioè nel «fatto preso per la coda»<sup>1</sup> e l'atteggiamento «subiettivo» assunto dal racconto, garantito dal predominio del processo espositivo. Coerentemente a ciò si è in presenza non di sviluppi di eventi colti nella loro progressione lineare, ma di racconti di parti di essi: ovvero, soltanto quelle che risultano più emblematiche agli occhi dei medesimi protagonisti. Tali segmenti assumono solo per

---

<sup>1</sup> Cfr. rispettivamente L. Pirandello, «*Romanzo, racconto, novella*», in «Le Grazie», febbraio 1897, ripubblicato in *Allegoria*, III (1991), p. 158-161 e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* compreso in *Arte e scienza*. A proposito della trama delle novelle, che Pirandello chiama «favola» si legge in quest'ultimo saggio: «Questa, nel racconto, viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione. Non che manchi nel racconto la rappresentazione, ma certo la parte per così dire espositiva o descrittiva predomina, e la rappresentazione stessa non è mai diretta, oggettiva, ma atteggiata subiettivamente da chi narra o descrive» (L. Pirandello, *Arte e scienza*, in S.I., cit., pp. 689-690).

loro un significato rilevante, e di questo significato essi voglio persuadere i lettori<sup>2</sup>. In questo modo la parzialità e la selettività dei contenuti sono totalmente affidate all'individualità del narratore, il quale sceglie di argomentare la sua idea, inserendola in un preciso contesto comunicativo<sup>3</sup> (stesura o lettura di un diario, abbozzo di un trattato, sviluppo di una confessione composta in precedenza), e a partire da determinate situazioni o specifici stati d'animo direttamente vissuti. Premesso che basterebbero già questi due elementi, cioè *contesto comunicativo* e *situazione vissuta* per poter parlare di testualità saggistica<sup>4</sup> all'interno della narrazione, emergono tuttavia almeno altre due condizioni, già notate a proposito del saggio pirandelliano e che si ripercuotono adesso anche nella scrittura di invenzione: la funambolica capacità di passare con scioltezza da un argomento ad un altro della trattazione; la consapevolezza di rendere tali argomenti veri e propri *exempla* aperti a considerazioni generali.

Se quindi, almeno nei contenuti, la scrittura novellistica pirandelliana offre spunti originali<sup>5</sup>, nelle strutture formali essa sembra riscrivere piuttosto, con estro paradossale ed esiti ironici, schemi e modalità tradizionali tipiche delle scritture dell'io. A questi tecnicismi canonici si affianca però il nuovo tentativo di innestare nella novella passi che vorrebbero imitare (e parodiare) le forme del trattato filosofico o scientifico: prototipo del moderno saggio critico.

Si è così di fronte a novelle di passaggio, le quali, pur non abbandonando lo statuto finzionale e, quindi, l'esigenza di narratività che le caratterizza, delineano atipici flussi coscienziali, tensioni dialettiche e drammi dell'interiorità, fondati, nella maggior parte dei casi, sull'assurdo e sul paradosso. Si profila così un realismo innovativo, di stampo «modernista»<sup>6</sup>, dal quale non sono

---

<sup>2</sup> Ciò ha un significato molto importante per il mutamento morfologico della stessa struttura "novella" e, in generale, della narrativa pirandelliana dei primi anni. Si sottolinea infatti, come ha notato Jennifer Lorch, il passaggio da una soggettività di tipo lirico, espressa per lo più nelle poesie giovanili, ad una di matrice psicologica (evidente nell'*Esclusa* per esempio), che ancora risente però di modulazioni tradizionali. Fino ad arrivare, nelle novelle più mature, ad un deciso rinnovamento che chiama in causa un dialogo fondamentale con il lettore. Scrive la studiosa, discutendo a proposito dei primi lavori prosastici dell'autore: «Nonostante tratti stilistici che rendono riconoscibili questi primi tentativi narrativi come lavori pirandelliani, manca quella sicurezza di tono, direi quasi arditezza, che diventerà una caratteristica della sua prosa più matura, quella voce persistente e razziocinante, quella voce che cerca di controllare, con mezzi di retorica persuasiva, le reazioni del lettore» (cfr. J. Lorch, *L'uso della narrazione in prima persona in Pirandello*, in AA., VV., *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli, 1982, p. 634).

<sup>3</sup> Per esempio la stesura o la lettura di un diario, di un trattato, di una confessione composta in precedenza.

<sup>4</sup> Scrive infatti in merito Alfonso Berardinelli: «Contesto comunicativo e situazione vissuta sono per la forma saggistica elementi determinanti. Si potrebbe perciò definire il saggio come quella forma di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo» (Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p.76).

<sup>5</sup> Si è visto infatti come nelle novelle analizzate in precedenza il tema religioso e quasi tradizionale del Natale sia trapuntato da elementi visionari e da simbolizzazioni laiche inerenti lo stesso profilo critico e biografico dell'autore.

<sup>6</sup> Una nozione quella di "modernismo" che, come ha ben chiarito Massimiliano Tortora, inizia già con lo stesso Giovanni Verga: «...da Verga i modernisti mutuano il concetto stesso di realismo: la letteratura infatti anche nei primi decenni del secolo doveva continuare ad essere una ridescrizione del mondo, o meglio una sua riconfigurazione

immuni neanche le più note forme brevi pirandelliane. È significativo però che questa tendenza all'analisi, e dunque alla scomposizione destrutturante dei piani narrativi, parta da un soggetto narrante che in prima persona assuma su di sé la responsabilità assoluta di quel che afferma, e ne ribadisca, quindi, la veridicità: sebbene le sue congetture poggino su ipotesi sfuggenti e lievemente tragicomiche. In ciò Pirandello si rifà inevitabilmente alla tradizione novellistica italiana, costituita da beffe e sdoppiamenti, innovandola però dall'interno con l'inserzione di importanti partizioni meditative. A risultare emblematica è la quotidianità banale delle situazioni reali, sottoposta alle strambe riflessioni dei personaggi.

Più che di ragionamenti rigorosi e ossessivi su idee astratte o teorie peculiari si tratta, a ben giudicare dai finali dei testi, di considerazioni leggere che hanno in sé il carattere dell'autoironia. Le osservazioni o i bilanci postumi che i personaggi svolgono su minuti dettagli o scorci di esperienze vitali pregresse servono a loro stessi più che ai lettori: come se volessero, senza alcuno spirito contestativo, rassegnarsi a registrare le incongruenze della vita umana, pur non rinunciando a comprenderne i funzionamenti. Anzi, il loro messaggio implicito è quello di ricavare non norme specifiche di comportamento pubblico, o elaborare chissà quali ideali, ma suggerire un'antimorale aperta e pragmatica, proporre per gradi un'«etica del dubbio»<sup>7</sup> volta a decostruire ciò che poco prima era considerato frutto di rigide concatenazioni. Insomma accettano, con superiore e sapiente ilarità, o distacco, il consueto fluire delle cose del mondo, evidenziando con la riflessione tali fratture e ridendone amaramente.

Il testo *Notizie del mondo* (1901) è, in ordine cronologico di pubblicazione, la prima novella significativa della serie sopra descritta. In essa Pirandello vi esprime una soggettività complessa che gestisce la materia narrativa con assoluta padronanza, selezionando contenuti di cui è in qualche modo principale responsabile. Questa cautela nello stabilire la figura centrale del testo si rende necessaria, visto che la novella propone una sorta di diario dei liberi pensieri del narratore, ossia un taccuino delle sue impressioni tardive su singoli episodi del passato: essi riguardano in particolare la

---

narrativa, in base ad una fiducia proprio nell'atto narrativo stesso, capace, forse più di altri codici (il saggio), di rappresentare il reale e, soprattutto, l'interazione tra soggetto e mondo. È qui che si apre la strada al realismo esistenziale e psicologico del primo Novecento: ossia del "realismo modernista" (M. Tortora, *La narrativa modernista* in «Allegoria», 63, 2011, p.87). Chiaro che in realtà in Pirandello questa «fiducia nell'atto narrativo» resta, ma diviene al contempo emblema non di certezze oggettive, bensì spazio critico per cifrare dubbi e perplessità destinate a divenire sempre più insistenti.

<sup>7</sup> La felice espressione è di Corrado Donati, il quale afferma infatti che nelle novelle «la rappresentazione realistica della condizione umana, dell'angoscia, della solitudine, dell'incomunicabilità [...] sfuma quasi inavvertitamente nell'assurdo, con perfetta misura espressiva, senza sbavature né forzature, senza intenti dimostrativi né manierismi, e di qui, ancora, in un'aura metafisica in cui la deiezione dell'uomo, l'etica del dubbio, sembrano invocare, senza ancora trovarla, una nuova spiritualità» (Cfr. per intero articolo di C. Donati, *Rileggere Pirandello*, in «Bollettino '900», giugno-dicembre 2002, 1-2).

lunga amicizia con un amico, ormai defunto, di nome Momo<sup>8</sup>. La materia, risolta in brevi capitoli numerati, e la stessa struttura diaristico-epistolare della prosa in questione, trasmettono dunque al lettore il senso, in apparenza logico, di un certo ordine dato ai fatti “del mondo”. In realtà chi si esprime in prima persona nel testo immagina di colloquiare con un amico da poco scomparso, dichiarando fin dall’esordio gli scopi che lo spingono ad esercitare per lui il ruolo di relatore dei nuovi accadimenti connessi alla sua famiglia. Una funzione informativa in merito a questioni private reputata indispensabile per compensare il vuoto creato dalla morte. La riflessione sui significati da attribuire ad essa, così come sulle mancanze e i traguardi non raggiunti, servirà, per paradosso, a smascherare debolmente tutte le assurdità relazionali e le presunte pienezze della vita, nonché l’eccessivo peso dato a determinati valori dell’esistenza giornaliera. Si riscontra così un uso quasi terapeutico della scrittura, della quale però non si riesce fino in fondo a scorgere il reale destinatario.

Per chi scrive (o parla) veramente il protagonista? Per Momo ormai morto o per se stesso? Un’ambiguità insolubile, che si mostra già da un passo iniziale:

Sai che bell’idea piuttosto m’è venuta? di mettermi ogni sera a parlare da solo con te, qua, a dispetto della morte. Darti notizia di tutto quanto avviene ancora in questo porco mondaccio che hai lasciato e di ciò che mi passa per il capo. E così mi parrà di continuarti la vita, riallacciandoti a essa con le stesse fila che la morte ha spezzate.

Non trovo altro rimedio alla mia solitudine.

Ridotto monaco di clausura nel convento della tua amicizia, nessuna parte di me è rimasta aperta a una relazione, sia pur lontana, con altri esseri viventi.<sup>9</sup>

Il farmaco suggerito a Momo appare piuttosto una sorta di *consolatio ad se ipsum*, come si evince sia dalla dichiarazione di solitudine, sia dal proposito, parimenti palesato con chiarezza, di raccontare non soltanto «ciò che avviene in questo porco mondaccio» e le relative opinioni comuni, ma anche il personale rincorrersi dei pensieri partoriti dalla propria mente ( «... ciò che mi passa per il capo»). Il suo appare quindi un pensiero connotato da altalenanti andirivieni immaginativi e funamboliche elucubrazioni. Una oscillazione che parte dal mero dato quotidiano e referenziale, oltre che da una prospettiva decisamente individuale<sup>10</sup>, e finisce per toccare vari argomenti o temi di

---

<sup>88</sup> Non casuale, come sempre, del resto, la scelta dei nomi in Pirandello: Momo dal titolo del noto romanzo satirico-mitologico a sfondo politico *Momus* di Leon Battista Alberti. Egli è infatti autore menzionato nella saggistica dello scrittore. Per l’importante questione onomastica all’interno delle novelliste dell’autore si veda l’imprescindibile studio di Pasquale Marzano, *Quando il nome è cosa seria. L’onomastica nelle novelle di Pirandello. Con un regesto di nomi e personaggi*, Ets, Pisa, 2010.

<sup>9</sup> N.A., I, 1, p. 784.

<sup>10</sup> «La costruzione è infatti tutta un monologo interiore. E poi il personaggio è ormai, dispiegatamente, un portatore di riflessione, per ora a scapito dell’azione, qui assai ridotta» (N. Mineo, *La dissoluzione dell’ordinario e il progetto nella*

matrice generale, alcuni dei quali tipici della saggistica pirandelliana o, addirittura, della stessa novellistica di poco posteriore: il significato delle convenzioni sociali, della vita umana, della coscienza, la riflessione sul tempo o sull'al di là, la questione del femminismo, la politica europea. Temi che a loro volta si raccordano alle vicende private dei due personaggi maschili, i quali proprio da esse traggono spunto esemplare. All'interno della novella quindi non esiste una gerarchia rigorosa tra fatti privati (ovvero le notizie riguardanti Momino, come lo appella affettuosamente il narratore) e questioni pubbliche (le considerazioni morali a largo spettro che chi narra ricava dalle vicende dell'amico). I primi, infatti, altro non sono se non sviluppi di precedenti previsioni circa il comportamento assunto dai familiari di Momo dopo la sua morte. Il narratore, con atteggiamento sarcastico, quasi si compiace di avere avuto ragione circa il falso lutto, poco credibile, della moglie del defunto, la quale rappresenta, in maniera negativa, l'emblema di un amore finto e subordinato a questioni economiche o di accettazione sociale.

Al di là di questi giudizi sui singoli personaggi minori della storia, le parti più significative del testo seguono invece le riflessioni del protagonista scrivente<sup>11</sup>, le quali non rispecchiano affatto un rigore argomentativo coerente e, forse, non sono neanche da considerare riflessioni pure, come si può notare dal seguente passo indicativo:

Che te ne pare, intanto, stasera, di queste mie riflessioni? Con questo po' di vita che mi resta, non mi sento più di qua, caro Momo, dacchè tu sei morto; e vorrei spenderlo, questo po' di resto, per darvi come posso, qualche sollazzo. Ma scommetto che ora tu mi dici al solito che queste mie riflessioni non sono originali.

[...] Io di me non presumo troppo : non leggo mai nulla, tranne qualche libro antico, di tanto in tanto. So – questo è vero – che, se mi picchio un po' su la fronte, sento, perdio, che vi sta di casa un cervello; ma ignorante, sì; più di me è difficile trovarne un altro.<sup>12</sup>

Viene palesato, per la prima volta nel testo, il fatto che il narratore stesso rileva il proprio metodo: fondato su statuti dell'erranza e sul metro dell'ironia. Momo e lo stesso lettore sono invitati a diffidare dunque delle sue parole, a non prendere sul serio e alla lettera ciò che viene via via annunciato. Del resto, lo stile eterogeneo e vivace del testo dimostra questa tendenza allo scetticismo perenne: i concetti sono infatti palesati ora per mezzo di motti brevi o sentenze argute<sup>13</sup>,

---

*prima novellistica pirandelliana*, in *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze, 1983, p.242).

<sup>11</sup> In realtà che si tratti di una corrispondenza epistolare messa per iscritto viene rilevato relativamente tardi nel testo dal protagonista quando afferma in modo comico : « ...Mentre scrivo, in un bicchier d'acqua sul tavolino è caduto un insetto schifoso» (N.A., I, 1, p. 809).

<sup>12</sup> Ivi, p.792.

<sup>13</sup> Le quali si riferiscono, soprattutto, a determinazioni temporali e servono a chiudere i vari brevi capitoli in cui sezionato il testo: «Mezzanotte. Dormi in pace» (p. 797); «L'orso sogna pere, Momino: e di qui a qualche mese (e forse meno) se per caso ti venisse in mente di sapere che ora è, va' a domandarlo a tuo cognato, va'. Ti avverto intanto che è

ora invece attraverso ampi monologhi esplicativi; oppure, ancora, attraverso la descrizione di certi ricordi o, addirittura, di scenette leggere che hanno per protagonisti oggetti o animali<sup>14</sup>. Ognuno di questi procedimenti non soltanto ha precedenti legami con la coeva scrittura saggistica dell'autore, ma pone persino l'accento sulle medesime modalità stilistiche osservate in quel tipo di testualità. Anche in questo contesto il narrare novellistico pirandelliano fa ugualmente ricorso, seppure con funzione diversa, a forme di figuralità allusiva, termini chiave, immagini esemplari, metafore, antifrasi, dettagli realistici, potenziati in modo paradossale.

A livello intertestuale sono inoltre presenti temi o titoli, indicati da lemmi precisi, appartenenti a importanti novelle successive. Attraverso il personaggio, che espone in prima persona le sue riflessioni, Pirandello ha così modo di disseminare nuclei densi di concetti etici generali, come quel lungo passo in cui l'amico scrivente mette in guardia Momo circa la falsità, «la frode» che serpeggia tra gli uomini al fine di stabilire relazioni sociali stabili.

Tacito inganno e consapevolezza estrema sono quindi i tratti caratterizzanti il pensiero del personaggio, sovrapponibili alla riflessione teorica e culturale dello scrittore siciliano:

Ma queste notizie, amico mio, tu dovresti ormai sapere perché e con che cuore io te le do; e non essere come gli altri che s'ostinano a non volere intendere perché venga tanta apparenza di riso a tutto ciò che mi scappa dalla bocca. Come vuoi che faccia io, se mi diventa subito palese la frode che chiunque voglia vivere, solo perché vive, deve pur partire dalle proprie illusioni.

La frode è inevitabile, Momo, perché necessaria è l'illusione. Necessaria la trappola che ciascuno deve, se vuol vivere, parare a se stesso. I più non l'intendono. E Tu hai un bel gridare: – Bada! bada ! – Chi se l'è parata, appunto perché se l'è parata, ci dà dentro, e poi si mette a piangere e a gridare aiuto. Ora non ti pare che la crudeltà sia di questa beffa che fa a tutti la vita? E intanto dicono ch'è mia, solo perché io l'ho preveduta. Ma posso mai fingere di non capire, come tanti fanno, la vera ragione per cui quello ora piange e grida aiuto, e mostrare d'esser cieco anch'io, quando l'ho preveduta?

Tu dici:

L'hai preveduta, perché tu non senti nulla !

Ma come e che potrei vedere e prevedere veramente, se non sentissi nulla, Momino? E come aver questo riso che par tanto crudele? Questa crudeltà di riso, anzi, tanto più è sincera, quanto e dove più sembra voluta, perché appunto strazia prima degli altri me stesso là dove esteriormente si scopre come un giuoco ch'io voglia fare, crudele. Parlando a te così, per esempio, di tutte queste amarezze, che dovrebbero esser tue , e sono invece mie.<sup>15</sup>

---

mezzanotte, col mio.» (pp. 804-805); «Basta; chiudo la finestra, Momino: vado a letto. Filosofia, eh'? questa notte» (p.811).

<sup>14</sup> Si potrebbe dire che, simulando alla lontana gli antichi trattati storiografici, questi ultimi procedimenti abbiano all'interno del racconto una funzione assimilabile agli *excursus* digressivi nei quali si devia dall'argomento centrale per concentrarsi su minuti dettagli o singoli oggetti che aprono ulteriori parentesi su specifici argomenti secondari.

<sup>15</sup> N.A., I, 1, p.806.

Si tratta di un brano importante, dove più è evidente il tono saggistico della novella. Ciò è determinato non solo dall'utilizzo di termini e sintagmi tipici dell'opera pirandelliana («illusione»; «trappola»; «beffa»; «giuoco»; «ragione»; «crudeltà di riso», il verbo «parare» inteso nel senso di «costruirsi *ad hoc*, artificialmente, una identità prestabilita»), ma anche da una sintassi che fa uso abbondante di connettivi logico-causali (molto ripetuta infatti risulta essere la congiunzione causale «perchè») e di strutture ipotattiche al condizionale e al congiuntivo indicanti le supposizioni o gli spunti meditativi del soggetto pensante. Sono elementi fondamentali che anticipano una prassi scrittoria umoristica e che svelano quindi una impellente tensione critica volta a decostruire la comunicabilità umana, prendendo le mosse dalle ordinarie leggi civili. La vita è percepita come un ossimorico riso crudele, una costruzione sociale colma di aporie e falsità da fare apparire forzatamente come spontanee e volontarie.

È singolare come tutto ciò si annodi alle singole vicende dei personaggi, i quali si confrontano di continuo tra loro e si pongono come uno maestro dell'altro: Momo con la sua esperienza, maturata nel periodo in cui era in vita, aveva *avvertito* il contrasto tra pensieri e azioni; l'amico, ora divenuto referente di queste questioni e di altre notizie, *sente* sul serio tali contenuti, li ha sperimentati in modo diretto su di sé, li riflette e li palesa così al defunto, confermando le ipotesi preventive. I personaggi, dunque, verificano i concetti e ne sono in qualche modo il simbolo, l'esempio paradigmatico. Si è tuttavia ancora molto distanti da novelle che tematizzeranno e illustreranno in termini più astratti le teorie sul personaggio in quanto creatura fantastica viva e, al contempo, autonoma dalla vita contingente dell'autore che lo ha elaborato<sup>16</sup>. Così come si è ancora parecchio lontani da novelle che esprimeranno drammi e dilemmi esistenziali con totale dissolvenza di strutture narrative. Qui le tensioni razionali e gli sforzi conoscitivi restano piuttosto smorzati e alleggeriti dal piglio ironico e digressivo che assume la voce narrante nei suoi continui colloqui notturni. Pirandello inserisce tali importanti sezioni testuali digressive utilizzando ora l'espedito retorico del riporto di una fonte indiretta (una storia letta in qualche libro, o ascoltata in determinate occasioni), ora inserendo nel racconto principale microstorie aneddotiche che fungono da *exempla* per l'illustrazione di fatti, idee, pensieri<sup>17</sup>; oppure, semplicemente, per direzionare il rovello immaginifico e riflessivo su dettagli in apparenza privi di significato. Un esempio del primo procedimento si ha quando il protagonista prova ad espletare alcune sue personali considerazioni sull'al di là e sui desideri di una possibile reincarnazione o rinascita dopo la morte:

---

<sup>16</sup> Questo gruppo di novelle con patenti caratteri meta-letterari viene cronologicamente dopo nella produzione dello scrittore (1906-1915) e sarà pertanto oggetto d'analisi nel paragrafo successivo.

<sup>17</sup> Stesso processo era stato utilizzato negli scritti critici non di invenzione esaminati nel capitolo precedente.

Non rammento più dov'abbia letto d'una antica credenza detta del *Grande Anno*, che la vita cioè debba riprodursi identica fin nei menomi particolari, dopo trenta mil'anni, con gli stessi uomini, nelle stesse medesime condizioni d'esistenza, soggetti alla stessa sorte di prima, e non solo dotati dei sentimenti d'una volta, ma anche vestiti degli stessi panni: riproduzione, insomma, perfetta.<sup>18</sup>

Ma il tonare di nuovo in vita si tradurrebbe in un'inutile ripetizione di ciò che di per sé è ritenuto privo di significato: ovvero, la vita stessa degli uomini, reputata una sterile finzione artificiale:

Sarei propenso a immaginare tal credenza abbia avuto origine dal sogno di due esseri felici; ma poi non riesco a spiegarmi perché essi abbiano voluto assegnare un periodo così lungo al ritorno della loro felicità. Certo l'idea non poteva venire in mente ad un disgraziato; e forse a nessuno oggi al mondo farebbe piacere la certezza che di qui a trenta mill'anni si ripeterà questa bella fantocciata dell'esistenza nostra<sup>19</sup>

L'altro aspetto del processo digressivo, ovvero l'inserzione di una micro storia aneddotica, si ha quando lo sguardo del narratore si appunta su figure di animali realmente visti o immaginati (nell'ordine: i cavalli, un insetto, un pipistrello, una tartaruga) le cui caratteristiche o azioni gli suggeriscono ulteriori occasioni di riflessione. Viene così fuori un'etica bizzarra e alla rovescia, che affonda le sue radici nell'antico genere della favolistica<sup>20</sup>, molto prediletto dal Pirandello lettore. Testimonianza di ciò, all'interno della novella, è un lungo segmento nel quale è possibile riconoscere innesti testuali che trasmigreranno successivamente nello scritto d'ambito critico e rifletteranno anche lì il medesimo argomento della favola filosofica:

Quel che importa non è volare più presto o più piano, più alto o più basso, ma sapere perché si vola. E perché dovrebbe affrettarsi la tartaruga condannata a vivere una lunghissima vita?

Nelle nostre favole intanto chiamiamo tarda e pigra la tartaruga, la quale, per aver tanto tempo davanti a sé, non si dà nessuna fretta, e chiamiamo pauroso il coniglio che al primo vederci scappa via.

Ma se ai topi di campagna, ai grilli, alle lucertole, agli uccelli, noi domandassimo notizia del coniglio, chi sa che cosa ci risponderebbero, non certo però, che sia una bestia paurosa. O che forse pretenderebbero gli uomini che, al loro cospetto, il coniglio si rizzasse su due piedi e movesse loro incontro per farsi prendere e uccidere? Meno male che il coniglio non ci sente! Meno male che non ha testa da ragionare a modo nostro, altrimenti avrebbe fondamento di credere che spesso tra gli uomini non debba correre molta differenza tra eroismo e imbecillità.

---

<sup>18</sup> N.A., I, 1, p. 808.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Scrive Franco Zangrilli a proposito di questo aspetto osservato nel testo che «durante questo procedimento gli echi della favolistica esopiana si fanno molto trasparenti, anche perché gli animali si prestano meravigliosamente a suggerire riflessioni e paragoni sulla qualità e sui vizi umani. Così si ha l'impressione che in varie parti salienti di questo racconto-saggio Pirandello stia facendo non solo "a suo modo" il mondo di Esopo, ma una fine critica creativa al suo bestiario» (F. Zangrilli, *Pirandello. Presenza varia e perenne.*, Metauro, Pesaro, 2007, p. 41).

E se per caso alla volpe, che ha la fama di savia, venisse in mente di comporre favole in risposta a tutte quelle che da gran tempo gli uomini van mettendo fuori calunniando le bestie; quanta materia non le offrirebbero queste scoperte umane, pipistrello mio, e questa scienza umana.<sup>21</sup>

Se l'ultimo periodo è quasi un calco di quello che sarà un passo celebre del saggio sull'umorismo, in cui si discuterà delle commedie di Aristofane, le quali «son come le favole che scriverebbe la volpe, in risposta a quelle che hanno scritto gli uomini calunniando le bestie»<sup>22</sup>, il primo riporta invece un altro scritto saggistico pirandelliano dal titolo "*Le nostre favole*"<sup>23</sup>. Il senso generale dell'intero brano all'interno della nuova cornice narrativa è invece quello di denigrare e non prendere quindi troppo sul serio l'eccessivo ragionare umano, nonché la sua presenta purezza morale, la sua onestà civile. Fallaci risultano essere i ritratti che gli uomini tracciano delle bestie, le quali, al confronto, sembrano molto più assennate. Così come altrettanto vani si riveleranno, alla fine del testo, i precetti d'ordine morale che il protagonista narratore, di nome Aversa, avrà fornito all'amico Momino, prendendo spunto dalle notizie rivelate. Le nuove, sorprendenti, nozze con la moglie del morto, preparate con dovizia di particolari e poi annunciate, altro non sono che la testimonianza finale di una morale davvero concepita all'opposto rispetto a quanto si è predicato: con conseguente invito a leggere in maniera del tutto disincantata e ironica i ragionamenti fino a quel momento esposti. Ciò ha la evidente funzione di smorzare e raffreddare, in un certo senso, la complessità e la paradossale gravità della situazione: Aversa, che tanto aveva denigrato gli sciocchi e ipocriti comportamenti della moglie di Momino, ora, addirittura la sposa lui. Ma (e sta qui tutta la sua lucida ed estrema coerenza) fino alla fine egli non vuole esse insincero, o fare uno sgarbo all'amico che non c'è più: pertanto prova a spiegargli, sempre in termini razionali, i motivi delle sue scelte:

Ho potuto capire a tempo, per fortuna, tutto l'orrore della vita, amico mio, nei riguardi di chi muore. E che un vero delitto è seguitare a dare ai morti notizie della vita: di questa stessa vita, di cui dentro di noi fu composta la loro realtà finché vissero, e che seguitando a durare nel nostro ricordo finché noi viviamo, è naturale che ormai senza difesa e immeritadamente debba esserne straziata. Parlandoti della vita, potevo arrivare, come niente, povero Momino mio, a concludere queste notizie del mondo con l'inviarti in un cartoncino litografato la partecipazione delle mie nozze con tua moglie. Hai capito?

E dunque, basta, via. Finiamola.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, pp.810-811.

<sup>22</sup> L.Pirandello, *L'umorismo*, in SI, cit., p.808.

<sup>23</sup> Si può leggere questo breve scritto nell'edizione curata da Lo Vecchio-Musti, *Saggi poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano, 1965.

<sup>24</sup> N.A., I, 1, p. 815.

La conclusione del testo si pone quindi, umoristicamente, in antitesi rispetto alle premesse e allo stesso titolo della novella: non c'è nessuna utile notizia in realtà da rivelare che non sia già implicita nelle illogiche risoluzioni e negli immorali, ripetitivi comportamenti umani. La riflessione sul senso della morte si tramuta così in un sereno accettare gli stridori della vita. Comprendere questo è già un modo per rimescolare dall'interno le carte degli intrecci narrativi tardo naturalisti, esibendone i rivolti comici e antifrastici. Superandoli quindi in favore di nuove modalità compositive.

Queste si presentano in una più vistosa forma analitica nella novella *Quand'ero matto* (1902). Si tratta di una "novella-saggio" molto importante all'interno dell'intera produzione in forma breve dello scrittore di Agrigento. In essa domina una soggettività riflessiva a tutto tondo e predominante rispetto alle altre componenti strutturali del testo. Questo si ha nella misura in cui «il protagonista gestisce in prima persona il racconto, coinvolgendo direttamente il lettore nelle sue riflessioni e chiamandolo a giudicare quanto gli viene via via proposto»<sup>25</sup>.

Sostenendo un piano in prevalenza discorsivo, la novella alterna parti dialogiche a lunghi monologhi. Più che raccontare i fatti entrambe le strutture hanno però la funzione di valutarli, di interpretarli alla luce dello status mentale del protagonista narratore, Fausto Bandini. Per cui, nonostante la materia narrativa sia ordinata in brevi capitoli, ciascuno dei quali segnato da un titolo emblematico che ne condensa il contenuto, il racconto «segue il procedere capriccioso dei pensieri di Fausto che seleziona in modo arbitrario e idiosincratico i propri ricordi»<sup>26</sup>. A partire da essi però il personaggio ambisce pure a costituire una relazione ragionata, annotando fatti e interpretazioni in modo da collegare bene tra loro eventi del passato, le loro cause e i propositi futuri. In questo senso la novella è il tentativo malriuscito di stendere un saggio sulla vita precedente di Fausto Bandini: operazione che si rivelerà in realtà molto debole e ricca di insidie.

In particolare il protagonista narra della sua progressiva caduta in disgrazia da un precedente stato di agiatezza economica, al quale il suo ex datore di lavoro Santi Bensai ha pensato di porre rimedio. Dopo la sua morte infatti Bandini sposerebbe la stessa, facoltosa moglie di Bensai, in modo tale da potere ereditare da lei tutte le cospicue fonti di sostentamento necessarie per sollevarlo dalla sopraggiunta miseria. Se non che Fausto confessa di essere stato affetto da pazzia quando in gioventù si era lasciato derubare tutto il patrimonio: solo ora dichiara la propria guarigione e di essere quindi divenuto completamente savio. Il suo spirito sereno e colmo di accettazione non

---

<sup>25</sup> M. Polacco, *Gli amori, le beffe, la tragedia. Storia di Pirandello novelliere 1894-1908*, Maria Pacini Fazi Editore, Pisa, 1999, p.161.

<sup>26</sup> R. Mori, *Un apparente ritorno all'ordine. Quand'ero matto (1902) di Luigi Pirandello* in «Moderna», XII, 2, 2010, p. 52.

tralascia però ombre e contraddizioni irrisolte. È chiara quindi la cifra ironica, nonché umoristica<sup>27</sup>, con la quale, tramite il suo personaggio, Pirandello invita implicitamente a leggere il testo.

L'io che parla si presenta ai lettori sin dall'*incipit* come una sorta di conferenziere in procinto di tenere una relazione per un pubblico ben definito, il quale conosce già la sua storia e il suo profilo privato. Si intersecano tra loro quindi finzioni autobiografiche e intenti saggistici:

Prima di tutto chiedo licenza di premettere che ora sono savio. Oh, per questo, anche povero. Anche calvo. Quand'ero ancora io, voglio dire, il riverito signor Fausto Bandini, ricco, e in capo avevo tutti i miei bellissimi capelli, è però provato privatissimo ch'ero matto. E un po' più magro, s'intende. Ma pur con questi occhi che mi sono rimasti da allora spauriti, nella faccia così tutta scritta dagli atteggiamenti che prendeva per le croniche pietà da cui ero afflitto.<sup>28</sup>

Utilizzare i tempi verbali del modo indicativo (l'imperfetto e il presente), rendere nota l'identità onomastica, il ribadire le metamorfosi fisiche quali segni tangibili del tempo trascorso e specchio dei mutamenti dell'interiorità, sono tutte caratteristiche che legano questo esordio novellistico a quello romanzesco del *Fu Mattia Pascal*<sup>29</sup>. Ciò significa partire, o meglio, fingere di partire, da presunte certezze per giungere a verità precarie e del tutto relative. Questo accade perché è lo stesso protagonista a trasmettere, con le sue parole e le sue domande retoriche, un senso di costante inafferrabilità, la quale si riverbera poi in continui atteggiamenti di titubanza, autoreferenzialità, bisogno di giustificazione e scetticismo<sup>30</sup>. Quasi come se Fausto avesse continuo bisogno di informare se stesso circa la sua nuova condizione: un'autocoscienza che chiama a verifica la propria individualità. Ma, come contro altare, l'eccessivo ragionare in maniera troppo aleatoria mette a serio repentaglio anche la stessa centralità che l'io narrante vorrebbe assumere nei confronti della vicenda. Si ottiene, pertanto, l'effetto contrario: i presupposti di certezza, più volti rivendicati all'interno del testo, approdano di fatto ad uno stato perennemente dubitativo, in cerca di conferme

---

<sup>27</sup> I tratti stilistici che determinano il carattere umoristico-sterniano della novella, secondo Marina Polacco, sono i seguenti: «la presenza di un protagonista estroso e stravagante, caratterizzato da una eccessiva e dilagante propensione alla riflessione; la gestione in prima persona del racconto, prevalentemente metanarrativo, centrato non sui fatti ma sul commento dei fatti; la struttura non lineare ma divagante, scandita dalla paragrafatura e dai titoletti; l'andamento dialogico e il coinvolgimento del lettore; lo stravolgimento ironico della scrittura e l'autocoscienza esplicita relativa alla pratica scrittoria» (M. Polacco, *Gli amori, le beffe, la tragedia*, cit., p.162).

<sup>28</sup> N.A., II, 2, p.781.

<sup>29</sup> In particolare sull'argomento cfr. R.Deidier, *La certezza del nome. Note sul Fu Mattia Pascal*, in «Arco Journal», 2008, pp. 1-11.

<sup>30</sup> Oltre infatti al «chiedo licenza» iniziale ci sono almeno altri due, tre luoghi testuali all'interno della novella in cui Fausto si mostra timoroso e/o reticente nell'affermare le proprie opinioni («Mi nacque improvvisamente un'idea, della quale sento il dovere di scusarmi al cospetto della gente»; «Dovrei veramente riderne, ma forse non ci riesco») e questo conferisce al suo discorso una debole consistenza e credibilità che trova la sua ragion d'essere nel fatto che si sta ragionando su questioni effettivamente non determinabili empiricamente o delle quali è impossibile tracciare schemi prestabiliti. Ciò è del tutto in linea con quanto Pirandello affermerà nel saggio *Arte e scienza* a proposito della polemica contro le metodologie del naturalismo le quali pretendevano di dare al «fatto psichico» e a quello estetico «quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico». Di questo saggio si è già discusso nel capitolo precedente.

puntuali e condannato invece a ricevere ed intercettare solo immagini di stupori o di continui smarrimenti:

Se io ora, per modo d'esempio, mi fermo sotto la finestra d'una casa ove sappia c'è gente che piange, debbo subito vedere a quella finestra la mia smarrita, sparuta immagine, la quale, affacciandosi, ha l'obbligo espresso di gridarmi di lassù, crollando un po' il capo e appuntandosi l'indice d'una mano sul petto:

«*E io?*». Così.

Sempre: «*E io?*» in ogni occasione. Che è qui la base della vera saggezza.

Quand'ero matto invece...<sup>31</sup>

Sostanzialmente si reclama il diritto ad occuparsi della propria personalità, della propria sfera etica in termini nuovi, una volta stabilite alcune priorità: tra esse la manifesta volontà, per esempio, di appuntare un acuto sguardo nei confronti di una singola identità (la sua), fino ad allora troppo etero diretta e bistrattata. Però, nel momento in cui prende avvio il processo di auto scandaglio riflessivo, sciorinato sottoforma di interrogazioni ripetute (i vari «*E io?*». «*E io?*» non a caso marcati in corsivo), esplose e si sfalda l'unità morale del personaggio a scapito di una inarrestabile istanza di frantumazione coscienziale cui ci si arrende con stupefatta evidenza.

Si prende così atto del flusso multi-prospettico e altamente disgregante, nonché della dimensione relativistica che scinde il soggetto pensante in una miriade di identità tra loro in conflitto:

Non potevo dir *io*, nella mia coscienza, che subito un'eco non mi ripetesse: *io, io, io...* da parte di tanti altri, come se avessi dentro un passeraio. E questo significava che se, poniamo, avevo fame e lo dicevo dentro di me, tanti e tanti mi ripetevano dentro per conto loro: *ho fame, ho fame, ho fame*, a cui bisognava provvedere, e sempre mi restava il rammarico di non potere per tutti. Mi concepivo insomma in società di mutuo soccorso con l'universo; ma siccome io allora non avevo bisogno di nessuno, quel «mutuo» aveva soltanto valore per gli altri.<sup>32</sup>

Il protagonista afferma che una delle caratteristiche più evidenti della sua precedente pazzia era quella di essere stato fin troppo altruista e bonario. In realtà egli era solo privo di una stabile identità e questi possibili soggetti "altri", ai quali prestava ascolto, erano le varie anime e le diverse volontà della sua stessa coscienza: totalmente in balia delle necessità mentali del momento.

Pirandello costruisce il personaggio dando rilevanza alla sua medesima disarticolazione interiore e finisce per «disporre linee centrifughe di rappresentazione»<sup>33</sup> che coinvolgono sia il piano tematico

---

<sup>31</sup> N.A., II, 2, p.784.

<sup>32</sup> N.A., II, 2, p.785.

<sup>33</sup> O ancora per «suggerire sensi possibili, spazi aperti alla casualità del reale e delle pulsioni interiori. Sembra che campi tematici ed espressivi in libero movimento s'incarichino di narrare sia la difficile distinzione tra pensieri e azioni,

che quello espressivo. La novella pertanto risulta essere palesemente sbilanciata in senso ‘saggistico’ più che narrativo perché – come poi accadrà in misura maggiore per i romanzi *L’esclusa* e, soprattutto, *Il fu Mattia Pascal* stesso – prevale la *dispositio* analitica su quella drammatica, ossia il tentativo di interpretazione dei fatti, il loro significato e valore in sé, le ripercussioni che essi hanno sulla mente degli individui, più che le conseguenze reali o gli effetti concreti che scaturiscono dalle azioni oggettive. Il saggismo desunto dal testo è insomma una pratica scrittoria originale, consistente in una dimensione analitico-riflessiva non rigorosa, né armonica e lineare, bensì digressiva ed eterogenea, puntellata in vario modo da accorgimenti formali preposti a dinamizzare la struttura del racconto. Una scrittura duplice: asseverativa, meta-cognitiva, logica da un lato; ambigua, ironica, finta e sfuggente dall’altro. Lo stile espressivo del testo coniuga bene entrambi i versanti.

In parecchi passi la sintassi che esprime i ragionamenti di Bandini è caratterizzata dall’uso prevalente di periodi lunghi con presenza di frasi consecutive e finali, o di dichiarative. Frequenti risultano poi i due punti volti ad approfondire e a specificare ulteriormente i pensieri del protagonista, in riferimento anche ai raccordi temporali: quasi a volere dare loro una sistematica definizione. Un ritmo del genere è il riscontro espressivo della suddetta *facies* analitica raggiunta dal testo. Il passo seguente ne è, in qualche modo, emblematica testimonianza:

E si badi: qualifico pazzia quest’idea improvvisa, non tanto per la trepida gioia che mi suscitò e che riconobbi in prima benissimo, per averla altre volte provata tal quale, quand’ero matto: specie d’ebbrezza abbarbagliante che dura un attimo, un lampo, nel quale il mondo sembra dia un gran palpito e sussulti tutto dentro di noi; quanto per le riflessioni da povero savio con cui cercai subito di puntellare quell’ebbrezza in me<sup>34</sup>.

Si è indubbiamente di fronte ad una dimensione ragionativa della scrittura, che assume maggiore pregnanza e acquista più fondatezza quando ricorre ad un altro espediente retorico proprio dello stile del saggio pirandelliano: la tendenza all’intertestualità e all’autocitazione.

Il secondo breve capitolo reca per titolo *Fondamento della morale*, come se fosse il titolo del paragrafo di un testo critico-divulgativo scritto dal personaggio stesso, che vorrebbe trattare di etica borghese nel complesso mondo di oggi. Nella premessa il narratore utilizza un sintagma verbale con tempo all’imperfetto «intendevo scrivere», il quale rivela senza dubbio che il saggio in questione non è del tutto definito, essendo ancora allo stato embrionale di appunti sparsi. Su essi tuttavia Fausto Bandini fa totale affidamento, in quanto costituiscono materiale ritenuto importante per

---

sia la funzione cognitiva di una scrittura immersa negli ‘eccessi’ caotici o disgregati dell’esistenza e della coscienza» (Cfr. F. Di Legami, *La funzione lirica nel narrare breve alle soglie del Novecento*, cit., pp.498-499).

<sup>34</sup> N.A., II, 2, p.783.

ricordare il suo passato (in particolare gli aneddoti che riguardano Mirina, la sua prima moglie). Da lì egli vuole provare a ricostruire ipotesi, idee e congetture. Sempre più convinto di ciò, in un passo cita, a mo' di esempio, se medesimo e annuncia quindi l'impresa, qualificandosi come abile lettore ed esegeta della propria scrittura:

Ho qui nel cassetto gli appunti per questo trattato, e ogni tanto, di sera (mentre Marta si fa di là il solito pisolino dopo cena), li cavo fuori e me li rileggo pian piano, di nascosto, con un certo godimento e anche una certa meraviglia, lo confesso, perché è innegabile che io ragionavo pur bene quand'ero matto.

[...] Da questi appunti argomento che il trattato del *Fondamento della morale* dovesse nel mio concetto consistere di dialoghi tra me e quella mia prima moglie, o forse d'apologhi. Un quadernetto ad esempio è intitolato: *Il giovine timido*.

[...] Trascrivo dal quadernetto:

*Dimmi, o Mirina. O che occhi sono i tuoi? Non vedi che codesto povero giovine s'è accorto che tu intendi prenderti giuoco di lui? [...] Se la sofferenza di questo giovine, o Mirina, non rimanesse per te allo stato di segno apparente che ti fa ridere, se tu non avessi soltanto coscienza del tuo tristo piacere, ma anche, nello stesso tempo, del dolore di lui, non ti par chiaro che cesseresti di farlo soffrire, perché il piacere ti sarebbe turbato e distrutto dalla coscienza dell'altrui dolore? Tu agisci dunque, Mirina, senza l'intero sentimento della tua azione, della quale provi l'effetto soltanto in te medesima.*

Così. E per un matto, via, non c'è male. Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere. E la metà, o quasi, di quei disgraziati che si tengon chiusi negli ospizi, non sono forse gente che voleva vivere secondo comunemente in astratto si ragiona?<sup>35</sup>

Un lungo brano tripartito in cui è messa in evidenza l'eterogeneità della scrittura pirandelliana, nonché la tendenza ad incrociare tra loro diversi piani afferenti luoghi semantici diversi. Se infatti, all'inizio del discorso, Fausto fornisce informazioni di natura meta-stilistica, cioè rende edotti circa quali forme di scrittura possono risultare più efficaci per comunicare l'argomento morale<sup>36</sup>, il secondo passo è invece marcato in corsivo in quanto rappresenta l'effettiva trascrizione filologica degli appunti. Esso è caratterizzato da una serie di reiterate domande e supposizioni rivolte a Mirina, nel tentativo di spiegarle il perché delle sue azioni. Il terzo segmento infine dà spazio all'autocommento di Fausto, esteso non tanto o non solo al singolo episodio appena riportato, quanto ai giudizi riguardanti l'essenza che smuove il suo scrivere: ovvero, la riflessione e il senso generale attribuito a questo stesso riflettere. Se ne deduce, in definitiva, che matto è quindi non chi veramente è reputato tale dai più, ma chi vuole sul serio ragionare, secondo parametri logici, la presunta pazzia diagnosticata dagli altri, dalla società.

---

<sup>35</sup> Ivi, p.786.

<sup>36</sup> Non a caso vengono predilette forme quali il dialogo o l'apologo, decisamente dialettiche e improntate ad una ricerca aperta della verità.

Si sarebbe portati a credere che il metodo seguito dal personaggio sia allora di tipo induttivo. In realtà il processo di speculazione a ritroso compiuto dal protagonista è veicolato da un polimorfo flusso monologante, dipanato ora in bilanci astratti sulla coscienza e sull'esistenza umana, ora incline ad abbandoni nostalgici in cui balenano grumi bioetici, sfocianti in ariose immagini e metafore desunte dal mondo della natura<sup>37</sup>.

Sottinteso messaggio finale del personaggio è quindi quello di dimostrare, nella assoluta assenza di determinismo sociale e con l'avvento incrociato di dinamiche fortuite, le incomunicabilità affettive e il progressivo scardinamento dei ruoli<sup>38</sup>, oltre che la convergenza paradossale di saggezza e follia, in un mondo del tutto indifferente ai valori etici tradizionali. In questo senso la storiella finale del ladro, riferita nell'ironico ultimo capitolo della novella intitolato *Scuola di saggezza*, altro non è se non il raccordo narrativo che conferma le "tesi" di Fausto circa la propria condizione. Il furto subito dal Bandini da parte del padrone Santi Bensai è sia di tipo materiale che spirituale: alla dispersione del patrimonio corrisponde infatti il nuovo matrimonio con la di lui moglie Marta. Le motivazioni sentimentali sono subordinate a quelle di ordine economico, secondo una logica però non più oggettivamente determinabile, ma altalenante, casuale e dispersiva. Da questa esperienza soggettiva il personaggio ha imparato una spicciola lezione di vita, che accetta con disarmante serenità e rassegnato buon senso. La vera follia consisteva dunque solo in una errata disposizione mentale, ossia nel non aver compreso e accolto per tempo tali ingarbugliate, eppure normali, convenzioni artificiali tra gli individui. Ecco quindi che la "novella – saggio" in questione risulta così inscindibile dalla soggettività interpretativa del suo protagonista, il quale apre e chiude il suo coagulo di pensieri nella convinzione del suo completo rinsavimento.

Temi e forme similari, a metà strada tra *Notizie del mondo* e *Quand'ero matto*, presenta una novella pubblicata il 15 febbraio 1903 sulle pagine de «Il Marzocco» dal titolo *Il marito di mia moglie*. In essa il protagonista Luca Lèuci riflette sulle conseguenze immediate che la sua morte, ormai prossima e certa, avrà sulla moglie Eufemia e sul figlio Carluccio: la prima attuerà un tradimento con Florestano, un intimo amico di famiglia; il secondo dovrà adattarsi al suo nuovo patrigno, cercando di ricambiargli in qualche modo l'affetto di circostanza che egli gli dimostra. Seguendo ancora una volta la sola prospettiva del personaggio protagonista e voce narrante, la

---

<sup>37</sup> Fino a profilare un panteismo naturalistico che ricorda da vicino alcuni luoghi lirici dannunziani: «Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d'erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita di ogni cosa, finchè mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima; e andavo un tratto così, estatico e compenetrato in questa divina visione» (N.A., II, 2, p. 788).

<sup>38</sup> Scrive Roberta Mori, commentando il finale della novella: «I ruoli sociali hanno perso il loro valore assoluto, la forma non coincide più con la sostanza e il ricco benefattore si trasforma in povero beneficiario. Una fortuna volubile tiene le fila delle sorti umane, a ogni livello, prendendo il posto delle leggi feroci operanti nella vita sociale» (R.Mori, *Un apparente ritorno all'ordine. Quand'ero matto (1902)* di Luigi Pirandello, cit., p. 56).

novella, di estrema brevità, propone ragionamenti secondo linee più essenziali e scorrevoli rispetto ai testi fin'ora esaminati, e argomenta sui conflitti familiari e coniugali<sup>39</sup>, sull'ipocrita pietà e l'ambigua compassione che parenti e intimi provano nei confronti di chi sta per morire.

La finzione dei rapporti affettivi è trattata da Pirandello con dissacrante leggerezza e con una ironica logica rasserenante: frutto di convenzioni e comportamenti largamente perseguiti nel mondo sociale e civile. Per cui gli impulsi alla vendetta violenta per il possibile onore oltraggiato (come accadeva, del resto, nelle trame delle novelle veriste che recavano il medesimo tema) vengono accantonati in nome di una superiore, seppure atipica, soluzione razionale dei contrasti e un più maturo atteggiamento interiore da parte del personaggio riflessivo. Eppure anche qui, come in *Quand'ero matto*, i dichiarati propositi di raziocinio e interpretazione delle vicende non sono accompagnate da un saggismo perentorio: ciò accade perché in realtà i contenuti oggetto delle ponderazioni riguardano argomenti che di per sé sarebbero futili e ordinari nella loro semplice quotidianità.

Se però il testo del quale era protagonista Fausto Bandini rivolgeva la sua attenzione al passato del personaggio, qui si pontifica piuttosto sul futuro, su mere probabilità che alla voce narrante appaiono certezze. Gli intenti e i toni saggistici di questa novella sono quindi da ricercare soltanto all'inizio del testo, quando precisi accorgimenti formali sono senz'altro riferibili, ancora una volta ad un'impostazione analitica della scrittura narrativa. Il ragionamento, condotto in prima persona da Lèuci, nasce infatti da una citazione di una specifica lettura colta alla quale è associato ad un certo punto anche il nome del filosofo Arthur Schopenhauer. Una sorta di apologo con simbologie concettuali desunte da figure animali:

*Il cavallo e il bue*, ho letto una volta in un libro, di cui non ricordo più né il titolo né l'autore, – *Il cavallo e il bue...*

Ma sarà meglio lasciarlo stare, il bue. Citiamo il cavallo soltanto.

*Il cavallo* – dunque – *che non sa di dover morire, non ha metafisica. Ma se il cavallo sapesse di dover morire, il problema della morte diventerebbe alla fine, anche per lui, più grave assai di quello della vita.*

*Trovare il fieno e l'erba è, certo, gravissimo problema. Ma dietro questo problema sorge l'altro: « Perché mai, dopo aver faticato venti, trenta anni per trovare il fieno e l'erba, dover morire, senza sapere per qual ragione si è vissuto? ».*

*Il cavallo non sa di dover morire, e non si fa queste domande. All'uomo però, che – secondo la definizione di Schopenhauer – è un animale metafisico ( che appunto vuol dire UN ANIMALE CHE SA DI DOVER MORIRE), quella domanda sta sempre davanti.*

Ne segue, se non mi inganno, che tutti gli uomini dovrebbero sinceramente congratularsi col cavallo. E tanto più quelli animali metafisici che, malati, per esempio, come me, non solo fanno di dover morire tra breve, ma anche ciò che accadrà in casa loro, dopo la loro morte, e senza potersene adattare.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Tema, come è noto, di molte novelle pirandelliane. Si veda in proposito il recente contributo di Bart Van de Bossche, *Va bene! La famiglia nelle novelle di Pirandello*, in *Armonie e conflitti*, a cura di I. De Seta e P. Moreno, Peter Lang, Bern/Bruxelles, 2013.

Il brano citato prospetta il saggismo come antefatto e come pratica di lettura dell'intera novella. Il narratore esordisce ricordando un passo di un libro che aveva letto in precedenza e prova a trarne considerazioni filosofiche. Egli sembra però chiarire a se stesso la condizione esistenziale necessaria per attuare il suo smagato disincanto: la consapevolezza della morte da parte dell'uomo. Essa è un tratto conoscitivo che – in quanto essere pensante – lo distingue dagli altri animali e lo porta a formulare giudizi e previsioni sulla propria e altrui condotta.

Alla breve «premessa filosofica» (che, anche qui, ricorda da vicino quello che sarà l'anomalo esordio del *Fu Mattia Pascal*) segue lo scopo fondante del testo e il vero destinatario delle riflessioni, ossia la moglie:

I residui non sono mai limpidi. L'umor vitale agli sgoccioli s'inacidisce vie più, di giorno in giorno, dentro di me. E voglio, riempiendo questi pochi foglietti di carta, procurarmi la soddisfazione sapor acqua di mare (soddisfazione che pur non sentirò) di far conoscere a mia moglie, che avevo tutto preveduto.<sup>41</sup>

Così come già visto in *Notizie del mondo*, chi esprime il suo pensiero manifesta altresì l'intensione di depositarlo come memoria scritta, affinché venga letto postumo da una persona ovviamente diversa da lui. L'uso del dimostrativo («questi») e l'indicazione del materiale di supporto alla scrittura («pochi foglietti di carta»), sono segni linguistici e tematici importanti che possono far pensare, sulla falsariga delle lettere di Aversa a Momo, o degli appunti di Fausto Bandini, ad un taccuino privato, vergato da Lèuci con intento dimostrativo.

In realtà questo artificio doppio della scrittura diaristica di un personaggio all'interno di un'altra scrittura (quella novellistica) è un tratto funzionale molto preciso e costante in Pirandello novelliere: utile, quanto meno, ad avvalorare la lettura del testo in senso discorsivo, e quindi, saggistico. Si tratta però di innestare la veridicità della scrittura all'interno di statuti narrativi che comunque restano finzionali. La novella infatti procede poi in maniera univoca, fondendo insieme narratività e speculazione riflessiva. Per cui se da un lato il testo presenta scene di vita quotidiana passata, espressi da momenti di dialogo con la moglie o col figlio, dall'altro continuano gli sfoghi solitari del protagonista in forma di confessioni interiori, le quali non nascondono momenti di rabbia o laceranti contrasti tenuti forzatamente a freno.

Dopo essersi lasciato andare ad un commento ironico e ossimorico circa la falsa cordialità nei rapporti tra lui, la moglie Eufemia e l'amico Florestano, in un passo successivo scrive Lèuci in maniera lucida:

---

<sup>40</sup> N.A., II, 1, p.323.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Ma questo spettacolo della nostra squisita civiltà, delle nostre continue cerimonie, davanti alla soglia della morte, mi sembra una stomachevole pagliacciata. Coi guanti gialli, e infinite cortesie, mi vedo dolcemente sospinto da loro fino a questa soglia. [...] Mi hanno insegnato che bisogna essere sinceri. Sinceri? Ma la sincerità, per me, a questo punto, vorrebbe dire senz'altro: *uccidere*. Dio me ne guardi!

Chi mi trattiene?

Parliamo un po' sul serio. Se io non avessi fede, se io non credessi in Dio, davvero; se credessi invece che la morte sia limite anche all'anima d'ogni avvenire, e che, mancandomi la terra sotto i piedi, il vuoto e null'altro m'accoglierà, credete che Florestano io non lo ammazzerei?<sup>42</sup>

Il riferirsi alla civiltà e ai meccanismi che regolano le norme di convivenza tramite l'aggettivo possessivo «nostra», il sottolineare con carattere corsivo il verbo «*uccidere*», il tirare in ballo in qualità di interlocutori i lettori, ponendo loro richieste di chiarimento, e, infine, il ribadire con la particella «se» l'individuale punto di vista del personaggio, denota un dissidio d'ordine etico posto tra ciò che pensa l'intera comunità sociale e l'idea del singolo soggetto.

Tra io e mondo sociale si crea dunque uno iato incolmabile che di fatto resta sospeso, come dimostra la domanda aperta scritta sul finale. La vecchia logica fondata sull'onore, sul rispetto dei ruoli parentali, avrebbe acconsentito a compiere delitti per vendicare il tradimento, l'oltraggio subito. La nuova logica invece punta a saltare certi passaggi ritenuti troppo drastici e cede il passo al compromesso, evadendo col pensiero verso un'alterità giocosa, fantastica e ilare:

Invece, ogni notte, seduto presso la finestra, me ne sto quieto quieto a contemplare il cielo, a lungo. C'è una stellina piccola piccola lassù, a cui tengo fissi gli occhi e a cui dico spesso, sospirando:

- Aspettami, verrò!<sup>43</sup>

Dall'uso di specifici aggettivi reduplicati («quieto», «piccola») ai diminutivi («stellina») è evidente che lo stile di questo segmento testuale è differente rispetto a quelli visti in precedenza. Le girandole riflessive di Lèuci si sciogliono in pause contemplative e in stati di pacata rassegnazione. La breve novella si configura in questo senso come sì come un testo riflessivo, ma la cui compiutezza semantica è però lasciata volutamente aperta. Sia il personaggio del figlio Carluccio, sia il lettore sono chiamati a comprendere e a completare il senso del discorso indicato dal protagonista: non un severo monito, ma un invito a continuare a vivere secondo i modi e le forme che sembreranno di volta in volta più opportuni.

---

<sup>42</sup> Ivi, p.327.

<sup>43</sup> N.A., 2, 1, p.328.

In una novella del 1905, intitolata *La messa di quest'anno*, emerge invece, in modo più predominante, la situazione descritta molto bene da Pirodda, ossia quella in cui la narrazione «nasce all'interno di un discorso, di una riflessione, di un soliloquio»<sup>44</sup>. Il personaggio protagonista e narratore racconta dei consigli dati ad una sua vecchia zia nel tentativo di consolarla della venuta in città di un prete troppo rigoroso e logico, il quale sconvolge le abitudini e le credenze religiose dell'intera comunità dei fedeli. La trama, in sé molto scarna, mette in risalto, ancora una volta le opinioni del protagonista. Egli lega infatti l'episodio del prete e della zia alle sue personali riflessioni sul ruolo della logica all'interno di una società di tipo moderno, denunciandone pregi e negatività.

Il testo risulta così diviso in tre parti. La prima riguarda le considerazioni del personaggio su un singolo argomento. Nella seconda è riportato un dialogo del protagonista con un altro personaggio minore incontrato casualmente. Infine, nella terza e ultima parte sono narrati i fatti che danno il titolo alla novella. Una struttura di questo tipo fa senz'altro pensare ad un testo ancora una volta eterogeneo, in cui però la componente discorsivo-riflessiva è embricata a quella narrativa e viceversa: l'una presuppone l'altra.

Per di più, in questa novella, ad essere esposto è un argomento ben noto e presente nella saggistica pirandelliana: la logica umana metaforizzata sottoforma di un macchinario artificiale che pompa e filtra emozioni e sentimenti. Ma anche passioni drastiche ed estri fantastici, rendendoli affievoliti. In uno dei passi iniziali viene fornita una spiegazione del suo funzionamento e delle conseguenze che tale marchingegno ha nelle dinamiche umane:

Me ne incute però infinitamente di più un'altra macchinetta invisibile, che l'uomo da secoli e secoli porta in sé, non inventata propriamente da lui, ma dalla natura che ci vuol tanto bene. Essa comincia ad agire in noi, quando abbiamo raggiunto una certa età. Avremmo tutti dovuto, per la salute nostra, lasciarla irruginire, non muoverla, non toccarla mai; ma sì! certuni si son mostrati così orgogliosi, stimati così felici di possederla, che si son mossi a perfezionarla con ogni cura, con zelo accanito, sicchè ora essa è divenuta il nostro supplizio maggiore. Ma se Aristotile ci scrisse sopra perfino un libro, un grazioso trattato che si adotta ancora nelle scuole, perché i fanciulli imparino presto e bene a baloccarci... È una specie di pompa a filtro, che mette in comunicazione il cervello col cuore; e la chiamano *Logica*. Il cervello pompa con essa i sentimenti del cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido; si refrigera, si purifica, si idealizza. Un povero sentimento, destato da un caso particolare, da una contingenza qualsiasi, spesso dolorosa, pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diventa idea astratta, generale, e che ne segue? Ne segue che l'uomo non deve soltanto soffrire di quel caso particolare, di quella contingenza passeggera; ma deve anche attossicarsi la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica.

---

<sup>44</sup> G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno»*, cit., p.541.

E molti disgraziati credono tuttavia di guarire così di tutti i malanni che ci procura la vita, e pompano e filtrano, pompano e filtrano finchè il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio e due stinchi in croce, con la leggenda: *Veleno*.<sup>45</sup>

Si tratta di un lungo segmento, molto indicativo. Esso costituisce il calco quasi letterale di altri due brani inseriti in testi saggistici di poco successivi quali *La Fiera letteraria* (1906) e la seconda parte de *L'Umorismo* (1908). La priorità cronologica (e ideologica, in fondo) di comporre un passo del genere all'interno di un testo novellistico, per poi travasarlo subito dopo in una prosa critica è traccia significativa di come nello scrittore siciliano convivano, su un medesimo piano concettuale, ed espressivo la vocazione alla pratica narrativa e l'attitudine teorica.

Il personaggio scrivente finge di essere un medico, un pedagogo dell'anima attivo nel sociale, e afferma di scorgere nell'uomo una facoltà naturale divenuta argomento di uno scritto filosofico antico di cui è autore addirittura Aristotele, come dimostra la citazione diretta. Questa stessa facoltà, unita poi alla dimensione disincantata e iper-riflessiva che caratterizza il mondo moderno, diverrà il celebre «sentimento del contrario» descritto nel testo critico maggiore.

Tuttavia, avverte il personaggio, il subordinare in modo smisurato ogni azione o comportamento al lume di una razionalità eccessiva non costituirebbe affatto un bene per la collettività, ma sarebbe anzi un fastidio, una speciale patologia da guarire. La diade 'cuore-cervello', per usare la stessa metafora organicista proposta dal testo, risulterebbe sbilanciata in favore del secondo e ciò comporterebbe inevitabilmente la perdita di contatto con la realtà a causa di un idealizzare troppo le questioni della vita quotidiana. La lunga dissertazione del narratore allora finisce con l'essere un'invettiva nei confronti di quanti non riescono a possedere, come lui, la capacità di staccarsi dal «sublimato corrosivo della deduzione logica» pur comprendendone i meccanismi e gli scopi. Tale capacità di comprensione e di distacco, semmai, serve per adattarsi meglio ai vari casi della vita. Non adattamento in senso darwiniano, bensì in senso intellettualistico e ironico: lacerare, tramite la forza corrosiva del pensiero, le ambiguità e le contraddizioni, senza restarne invischiati.

A livello strutturale la parte argomentativa non avrebbe senso, quindi, in un testo di finzione narrativa, se essa non corrispondesse (e ad essa non si applicasse) una chiara vicenda fittizia che fungesse da *exemplum* pratico. E difatti Pirandello ha cura di separare graficamente, tramite un asterisco, la prima dalla seconda parte della novella, la quale inizia nel seguente modo:

Ho avuto la buona ventura d'imbattermi in uno di questi tali, durante il viaggio da Roma a Cargiore.

---

<sup>45</sup> N.A., III, 2, pp. 1108-1109.

Era un uomo su i sessant'anni, smilzo, altissimo di statura, ma tutto gambe. Sedeva su la schiena con quelle gambe sperticate, magre, a cavalcioni e attorcigliate l'una sull'altra, la testa piccolissima affondata nel petto cavo. Gli spiccavano stranamente nel volto squallido, giallognolo, malaticcio, gli occhi neri, acuti, d'una vivacità straordinaria. Costui, non avendo più nulla da pompare e da filtrare in sé, pompava e filtrava dal cuore altrui, vorace come un vampiro, con quella sua macchinetta micidiale. Mi vide afflitto durante il viaggio e suppose ch'io fossi così perché mi toccava a passare in treno la notte di Natale.<sup>46</sup>

Quasi per un'impellente esigenza dimostrativa viene presentato dal protagonista un caso estremo: nella figura di un magro signore anziano è contenuta infatti l'idea di un uomo che ha troppo inglobato su di sé lo strumento logico-razionale (definito nel prosieguo del testo «un uomo terribilmente logico»<sup>47</sup>) e ora non riesce più a venirne fuori. L'eccessiva autoanalisi lo porta a prestare attenzione maniacale verso gli altri e lo stesso protagonista-narratore rimane vittima delle sue supposizioni. Attraverso il dialogo con questo personaggio secondario sono quindi deplorate le negatività della razionalità umana in modo comico ed ironico.

Solo nella terza ed ultima parte della novella si assiste allo sviluppo di una storia vera e propria. La narrazione sembra così riprendere le sue consuete concatenazioni, ricollegandosi al fatto accennato in esordio: i turbamenti della zia Velia a causa del carattere del sacerdote appena arrivato. Il nuovo parroco giunto a Cargiore, don Venanzio Grotti, sembra prendere troppo alla lettera il significato da attribuire alla natività di Gesù Cristo, avvenuta presso una stalla in totale povertà e semplicità. Il prete tenta così di riprodurre fedelmente le medesime condizioni del racconto cristiano e spoglia di addobbi, paramenti sacri e oggetti vari la chiesa che gli è stata affidata, proprio nei giorni della veglia natalizia. Un gesto giudicato una esagerazione dalle anziane donne del luogo (zia Velia compresa), che reputano il fatto come sacrilega profanazione. Martino, dal canto suo (così si chiama il protagonista narratore, nominato solo in questo punto del testo), ascolta in silenzio le lamentele della zia e, anziché porre un vero argine a quella che definisce «la cupa logica del prete»<sup>48</sup>, si abbandona, secondo uno spirito conciliante, ad una ulteriore considerazione, coincidente col finale della novella. Le sue parole infatti esprimono un giudizio complessivo dell'accaduto. Oltre il comportamento severo di don Grotti, il suo giudizio è critico anche nei confronti dei fedeli e della religione cattolica, in generale considerata da Pirandello colma di contraddizioni. È ravvisabile in tutto ciò lo scetticismo pungente pirandelliano nei confronti della fede, ma anche il tipico porre sotto l'egida del relativismo conoscitivo la tendenza alla scissione dell'io, sempre più incline a dialogare con se stesso, più che con gli altri. Una divisione che darà luogo, in altre novelle, a molti sdoppiamenti, finzioni e a tensioni dilemmatiche dense di significazione letteraria.

---

<sup>46</sup> N.A. III, 2, p. 1109.

<sup>47</sup> Ivi, p.1110.

<sup>48</sup> Ivi, p.1113.



### 3.3) Finzioni meta-letterarie

Si sono fino a qui prese in esame alcune significative novelle della prima produzione pirandelliana i cui tratti stilistici peculiari, accostabili alle forme saggistiche dello scrittore, erano da ravvisare in una spiccata soggettività fittizia che balzava in primo piano e assommava su di sé la funzione narrante e interpretativa. Essa coincideva con la figura del personaggio principale, il quale esponeva i fatti della sua vita o alcune vicende inerenti altri individui a lui vicini; e li commentava secondo il suo personale giudizio o sistema di idee. Altra caratteristica analizzata era la forma analitica di questi pensieri, espressi per lo più attraverso monologhi aventi in sé la funzione di destrutturare le linee compositive tradizionali, fondate piuttosto su una trama organica che dava precipua rilevanza ai fatti, alle azioni. Queste particolari riflessioni dei personaggi narratori rilevavano inoltre una evidente cifra ironica: a conferma di una visione smagata dell'esistente. Prevaleva infine una buona dose di finzione narrativa, che ancorava le considerazioni dei personaggi a situazioni eccentriche; eppure appartenenti ad una qualche verosimiglianza riferita alla vita borghese quotidiana. Pirandello dava così voce a soggetti comuni che provavano a scandagliare la propria identità, mettendola spesso in relazione con un mondo divenuto sempre più inspiegabile, paradossale, caotico e contraddittorio e per il quale era vano ribellarsi o proporre alternative. Inoltre, il rovello meditativo dei personaggi era direzionato sul loro passato e appuntato su singoli dettagli che solo a posteriori acquisivano un qualche significato degno di nota. Dal punto di vista strutturale il testo alternava tra loro parti riflessive, in cui i protagonisti riflettevano in generale sulle dinamiche umane (pur rapportandole al proprio caso), e brevi scene dialogate, nelle quali intervenivano uno o più personaggi minori, oltre che digressioni meditative funzionali allo sviluppo dei pensieri. Infine, vi erano sequenze in cui il narratore raccontava al lettore le azioni collegabili al 'titolo' e al tema delle novelle stesse, colmando in qualche modo le ellissi spaziali e temporali occultate dagli esordi discorsivi *in medias res*.

Esistono alcuni testi novellistici più tardi dell'autore siciliano nei quali l'io narrante rappresenta invece una voce anonima, un probabile *alter ego* dello stesso scrittore. Si palesa così uno sdoppiamento della propria identità intellettuale, reso tale dai contenuti che presentano le novelle: teorie inerenti la figura del personaggio nella creazione artistica, meditazioni sulla vita come libero fluire in contrasto con le forme di costruzione sociale, il dissidio tra illusioni e realtà, ulteriori riflessioni sull'attualità e sulla morte. Sono temi abbastanza riconoscibili e alcuni di essi riguardano

anche precise idee di poetica espresse nei saggi critici<sup>1</sup>. Per ciò che concerne lo stile esse si rifanno anche agli apologhi e ai brevi scritti composti dallo scrittore dal 1896 al 1909<sup>2</sup>. Si tratta pertanto di novelle meta-letterarie<sup>3</sup> in cui il saggismo è per lo più rintracciabile nella costante dialettizzazione (e teatralizzazione, quindi) di tensioni intellettive, inscenate spesso attraverso un dialogo tra il narratore-scrittore e una figura fantastica che si presenta come creazione letteraria indipendente, la quale vive in un mondo “altro” e totalmente separato dalla mente dello stesso autore<sup>4</sup>. In realtà si tratta di uno scambio di opinioni tra due entità che altro non sono se non la rappresentazione delle due dimensioni stesse della scrittura pirandelliana. Essa comprende la parte ragionativa, tendente alla decostruzione dialettica<sup>5</sup> e quella narrativa, emblema della creatività dell'autore. Nondimeno, anche in quest'ultima dimensione, il personaggio difende la sua tesi, provando ad argomentarla attraverso immagini, strumenti e ambienti riferibili al mondo letterario e al preciso contesto culturale del tempo. Resta da capire il perché Pirandello scelga di affidare alla forma tradizionale della ‘novella’ considerazioni teoriche sulla sua stessa arte del comporre. Questione cruciale che solo l'analisi ravvicinata dei testi aiuterà a comprendere meglio.

Della trilogia novellistica che ha per tema la genesi e la creazione del personaggio (nell'ordine i testi *Personaggi* del 1906, *La tragedia di un personaggio* del 1911 e *Colloqui coi personaggi* del 1915) la critica, di recente, ha già dimostrato i patenti legami di queste novelle con gli scritti saggistici dell'autore<sup>6</sup>. In questo lavoro d'analisi si tratta solo di riprendere in sostanza quelle stesse linee interpretative e di ribadire l'esistenza di alcuni elementi formali che, come ha scritto, tra gli altri, Clotilde Bertoni, «sacrificano la narrazione a una libera fucina di spunti messi a frutto più avanti»<sup>7</sup> dall'autore.

Per quel che concerne invece il ruolo assunto in queste prose brevi dalla soggettività narrante, esso è da identificare con la figura di uno scrittore di testi in forma breve, come si evince

---

<sup>1</sup> In particolare, per alcune tra le tematiche suddette si vedano i saggi *L'azione parlata* (1899), *Teatro e letteratura* (1918) e lo stesso *Umorismo* (1908).

<sup>2</sup> Le così dette *Conversazioni con Paulo post*, ma anche alcuni articoli apparsi su «Ariel» precedentemente o sulla rivista «La critica». In particolare su quest'ultima si vedano i saggi *Eccessi* e *Una spazzola*.

<sup>3</sup> Per la meta letterarietà nella novellistica pirandelliana cfr. almeno lo studio di Novella Gazich, *Per una tipologia della novella pirandelliana: il caso delle meta novelle*, in «Otto/Novecento», n.16, 1992.

<sup>4</sup> In questi mondi altri «si agitano le ombre dei personaggi che continuano a vivere al di là della persona dell'autore, come esseri carichi di realtà spirituale, che è sempre possibile vedere reincarnati in nuove situazioni» (G. Ferroni, *Persona e personaggio* in AA.VV., *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano, 1990, p. 55).

<sup>5</sup> In Pirandello, secondo Guglielmi, «la dialettica insidia e rovina [...] qualunque posizione di verità, qualunque tipo di accordo o di persuasione non meramente negativo, e si fa parodia della logica» (G. Guglielmi, *Peri Bathous*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo. Metafisica. Grottesco*, Einaudi, Torino, 1986, p. 61).

<sup>6</sup> Su tutti si veda in particolare il capitolo III *Ombre nell'ombra* di Angelo R. Pupino, compreso nel suo *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno editrice, Roma, 2000, pp. 25-51.

<sup>7</sup> Tra questi “spunti” si annoverano ovviamente «le riflessioni sugli inceppamenti della comunicazione e sulla sfasatura tra l'inappellabilità dei singoli atti e il metamorfismo dei soggetti che li compiono» (cfr. C. Bertoni, *Pirandello. Dalle novelle al teatro*, in «Alias», 9 aprile 2011).

dall'*incipit* della prima delle novelle della serie, *Personaggi*<sup>8</sup>: «Ricevo dalle ore 9 alle ore 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle»<sup>9</sup>. Il narratore si trova nel suo ambiente di lavoro, luogo ideale per la concentrazione necessaria all'elaborazione creativa, e si rivolge direttamente alle sue creature fantastiche, esternando loro una lamentela vibrante che ha per oggetto la differenza tra la vita reale e quella virtuale. Quella libreria invece, che passa attraverso le pagine di racconti, romanzi e novelle, si configura come una vita ideale e, proprio per questo, del tutto falsa, artificiale. Essa contrasta con gli ingredienti contraddittori e le tribolazioni che si pongono ogni giorno nella realtà vissuta dagli uomini: una dimensione costituita da una materialità concreta e da una terrestrità<sup>10</sup> ineludibile. È compito successivo degli scrittori astrarre da questa base oggettiva idee, sentimenti, passioni e identità originali, dandogli forma, identità ed esistenza propria. Ma il mondo che lo scrittore ha creato *ad hoc* per il suo personaggio è anch'esso un mondo astratto, colmo di costruzioni non autentiche e di dissidi irrisolti:

Voi avete la fortuna, signori miei, d'esser ombre vane. Perché volete assumer vita anche voi, a mie spese? E che vita poi? Da poveri inquilini d'un mondo più vano; mondaccio di carta, nel quale, vi assicuro, non c'è proprio sugo ad abitare. Guardate: tutto, in questo mondo di carta, è combinato, congegnato, adattato ai fini che lo scrittore, piccolo Padreterno, si propone. Mai nessuno di quei tanti ostacoli improvvisi che, nella realtà, contrariano graziosamente e limitano e deformano i caratteri degli individui e la vita. La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima - credetelo - da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni? Ebbene, gli scrittori non se n'avvalgono, come se queste vicende, questi particolari non abbiano valore e sieno inutili. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, non contraddicono poi aspramente tutte queste semplificazioni ideali e artificiose? non costringono ad azioni, non ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori? E l'imprevisto che è nella vita? e l'abisso che è nelle anime?<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Pubblicata per la prima volta in «*Il Ventesimo*», anno V, numero 30, 10 giugno 1906 e non ripubblicata in seguito, il testo oggi si può leggere in Appendice all'edizione critica mondadoriana, Vol. III, nella sezione intitolata *Note ai testi e varianti*. Essa inoltre era stata riportata alla luce da uno studio di Antonio Illiano, *Una novella da recuperare: Luigi Pirandello: «Personaggi»*, in «*Italica*», LVI, 1979, 2, pp. 230-236.

<sup>9</sup> N.A., III, 2, p. 1474.

<sup>10</sup> Non è un caso che il tema della contrapposizione tra valori ideali e concetti ancorati al materialismo sia stato trattato da Pirandello proprio nell'articolo che ha per titolo *Il neoidealismo* (1896), dove si parla di lemmi emblematici come *terra* e *cielo*: «Abbiamo voluto quasi esprimere la terra dal vuoto che la circonda popolato un tempo di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per se stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, i quali dovrebbero intendere a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando, non più in cielo, ma in terra i propri ideali, senz'altro dimandare. Ma è possibile che la domanda non sorga, se la terra rimane tuttavia circondata di cielo?» (L. Pirandello, *Il neoidealismo* in S.I., cit., p.216).

<sup>11</sup> N.A., III, 2, p. 1474-1475.

Se i toni usati dallo scrittore restano scettici e le sue intenzioni del tutto polemiche, diversa appare la disposizione di pensiero dell'altra individualità che compare nella novella ovvero quella che dà voce al personaggio stesso: Leandro Scoto. Questi, dopo essere stato introdotto presso lo studio dalla assistente dal nome metaforico *Fantasia*, e dopo aver negoziato con lo scrittore sia il proprio nome, sia il profilo pubblico dato dal titolo culturale (dottore in scienze fisiche e matematiche), reca con sé un libro di teosofia. Non appena lo scrittore comprende l'argomento del testo urla alla sua creatura di finzione tutta la sua disapprovazione, affermando di avere già inserito in un precedente romanzo un personaggio filosofo che trattava appunto di questa medesima disciplina, il cui scopo o oggetto di studio è ritenuto sciocco e, pertanto, privo di fondamento scientifico. È fin troppo chiaro il gioco di rimandi e allusioni a quell'Anselmo Paleari del *Fu Mattia Pascal*, libro grazie al quale Pirandello aveva già metamorfato in forma narrativa il suo pensiero riguardo il tentativo, operato dalle scienze positivistiche, di avvalorare i fenomeni connessi allo spiritismo<sup>12</sup>. Ma qui, nel nuovo testo novellistico essa, la teosofia – come ha ben rilevato Pupino – «pur senza essere condivisibile nella sua globalità» può «comunque offrire elementi funzionali alla teoresi letteraria»<sup>13</sup>.

Leandro Scoto insiste e chiede in seguito al suo autore di potere leggere almeno un passo del libro inglese che ha tra le mani: *The Astral Plane* di Charles Webster Leadbeater<sup>14</sup>. Pur restando egli stesso abbastanza scettico sugli obiettivi generali della disciplina, è significativo il fatto che scelga un brano specifico e lo interpreti, strumentalmente, alla luce della sua visione del mondo. Diviene quindi un conferenziere, un saggista improvvisato:

Mi si pone a sedere accanto, apre il libro a pagina 104 e si mette a leggere, traducendo correntemente dall'inglese:

- «Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorchè lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modera istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso, e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti.»

Il dottor Leandro Scoto chiude il libro e mi guarda:

---

<sup>12</sup> Il tema, tra l'altro, di evidenti influssi capuaniani, era già stato materia rispettivamente dell'articolo *Un fantasma* e della famosa novella *La casa del Granella*, entrambe le prose pubblicate nel 1905. Sull'argomento dello spiritismo in Pirandello è quasi d'obbligo partire dallo studio fondamentale di Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze, 1982.

<sup>13</sup> A. R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 28.

<sup>14</sup> Lo stesso Pirandello era in possesso di una copia del libro. (Cfr. A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1981, p.53).

- Ebbene, soggiunge, - nessuno meglio di Lei può sapere che questo è vero. Ed io, per quanto ancora non sia libero e indipendente da Lei, ne sono la prova. Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte<sup>15</sup>.

In quanto creatura artistica il personaggio si sente destinato ad una totale libertà di azione e ad una «esistenza imperitura» fuori dal tempo; e la rivendica commentando quanto ha appena letto. Ma, al di là dei contenuti, ciò che desta interesse a livello stilistico è l'aver inserito uno stralcio di una vera dissertazione estetico-filosofica all'interno di un testo novellistico. L'atto, seppure simulato, della lettura ad alta voce di fronte a un uditore, nella misura in cui sono citati determinati passi, funzionali all'argomentazione di una specifica teoria, è paradigmatico. Il testo sembra riprodurre infatti, in modo parziale, una situazione saggistica, in quanto il personaggio da semplice lettore diviene anche egli critico, in quanto esterna volontariamente le sue affermazioni in presenza di pubblico selezionato<sup>16</sup>.

Anche nei suoi testi critici del resto, come si è avuto modo di vedere, Pirandello tendeva ad inserire, ovviamente, citazioni tratte da altri libri per contestare, o avvalorare, le teorie che essi esprimevano. Nel momento in cui si confronta con la scrittura di tipo inventivo l'autore siciliano non rinuncia a servirsi di elementi tipici del testo critico quali appunto il citazionismo. Tuttavia, stavolta, ad essere menzionati o allusi sono soprattutto personaggi, romanzi o novelle, più che testi scientifici.

In questo senso la novella *La tragedia di un personaggio* è quella che più di tutte richiama, con evidenza, altri scritti narrativi pirandelliani, i quali contribuiscono al suo significato globale. Novella intesa quindi come speciale comunicazione in forma narrativa di precipui elementi di poetica. La situazione descritta è in apertura analoga a quella presente in *Personaggi* e a quello che sarà il primo dei due *Colloqui coi personaggi*: uno scrittore riceve presso il suo studio i protagonisti delle sue future novelle e conversa<sup>17</sup> con loro. Argomento di discussione sono l'identità, la

---

<sup>15</sup> N.A. III, 2, p. 1477-1478.

<sup>16</sup> Secondo Franco Brioschi la presenza di un pubblico altro è un discrimen fondamentale per poter parlare di saggio. In particolare questo appare, per dirla con le parole di Enza Biagini, «come l'opera di un lettore che si espone in prima persona, mettendosi in gioco» (Cfr. E. Biagini, *Saggio, "Pensiero composito" e meta letteratura* cit., p.35). Brioschi da par suo spiega in cosa consista la differenza tra un critico e un semplice lettore: «il lettore legge e si tiene per sé quello che ha letto [...]. Il critico invece è un lettore anzitutto, ma poi si pone all'interno di una comunità interpretativa, cioè si rivolge ad altri lettori, proponendo la sua interpretazione. Lo può fare in molti modi, il saggista lo fa appunto mantenendo il riferimento alla propria esperienza di lettura» (F. Brioschi, *Elementi fondamentali della critica letteraria*. Conferenza letta al Liceo Classico Giuseppe Parini di Milano, Trascrizione dell'allieva Elisa Costanzo – 1 D, Editing prof. Fabbroni, sez. D, presentazione della Professoressa De Palma (fonte elettronica), pp. 5-6). È ciò che avviene, pur nella finzione narrativa, tra Leandro Scoto e lo scrittore nella novella di Pirandello: il primo seleziona e legge un passo e lo flette inevitabilmente verso il suo sistema interpretativo, il secondo lo ascolta.

<sup>17</sup> Significativo il fatto che il curatore Ferdinando Taviani abbia antologizzato nel volume dei Meridiani mondadoriani proprio sotto il titolo di *Conversazioni letterarie* alcuni importanti articoli e recensioni pirandelliane pubblicate nella rivista «La Critica» di Gino Monaldi tra il gennaio e marzo 1896, nelle quali lo scrittore parla di libri dialogando con i suoi lettori e spesso firmandosi con lo pseudonimo di Paulo Post. Personaggio che ritroveremo negli scritti del 1909

collocazione all'interno dei generi letterari, la natura vitale da attribuire alla creatura di matrice fantastica. Ma in realtà c'è spazio anche per altri contenuti caratterizzanti il pensiero pirandelliano: la polemica contro i critici letterari contemporanei, lo scetticismo aperto nei confronti della forma romanzo, la vitalità eterna della creazione artistica, la filosofia della storia applicata alle dinamiche sociali attuali. Se i primi due argomenti emergono direttamente dalle parole dello scrittore, gli altri sono trattati dal personaggio di finzione. L'uno si rivolge ai lettori del testo chiamandoli ad esternare un comune giudizio; l'altro sfoga il suo disagio drammatico, relativo alla propria condizione, sullo scrittore stesso. In ogni caso entrambi sanno di rivolgersi a destinatari selezionati. Lo scrittore-narratore esprime tutta la sua incredulità rispetto al fatto che i colleghi critici davvero non riescano ad apprezzare la sua particolare arte del raffigurare la vita umana in maniera scomposta, cioè secondo la pratica della tradizionale scrittura umoristica rapportata al mondo moderno:

Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida?

Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno sbandendo per il mondo che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato.

Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto quel riso.

Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?<sup>18</sup>

Pirandello lascia volutamente senza risposta la domanda e passa poi a raccontare il bizzarro movimento di queste creature fantastiche che transitano da una novella all'altra come se avessero, in modo autonomo e indipendentemente dal giudizio degli altri scrittori, una volontà cosciente che gli consentirebbe di vagliare in anticipo le trame dei testi, per trovarvi poi la giusta collocazione. Curioso che come espediente retorico venga utilizzato nuovamente il ricorso alla lettura. Esso è al tempo stesso un fatto che smuove la pur debole trama di questa novella, e una struttura formale che agglutina sullo stesso piano argomentazione critica e invenzione artistica. Per di più è presente una citazione indiretta. L'io narrante nomina infatti due personaggi appartenenti a novelle e testi critici precedenti: rispettivamente il personaggio del dottor Icilio Vanni, protagonista della novella *Musica vecchia*, e il personaggio del dottor Fileno, figura già comparsa col nome di Paulo Post in testi del 1909.

Dopo avere spiegato in cosa consista la filosofia del lontano di cui è autore Fileno, Pirandello espone nuovamente, tramite la voce narrante, la sua individuale esperienza di lettore. In particolare

---

come autore della filosofia del lontano. Il modulo della "conversazione" si pone in fatti come elaborazione dialettica della verità e metodo non dogmatico per discutere le questioni, ponendole così su un piano del tutto relativistico.

<sup>18</sup> N.A., I, 1, p. 817.

è come se inserisse all'interno della novella una recensione del romanzo che ha da poco ultimato e dal quale proviene il dottore filosofo in questione:

Durante la lettura del romanzo mi era apparso manifesto che l'autore, tutto inteso ad annodare artificiosamente una delle trame più solide, non aveva saputo assumere intera coscienza di questo personaggio; il quale contenendo in sé, esso solo, il germe di una vera e propria creazione, era riuscito ad un certo punto a prender la mano all'autore e a stagliarsi per un lungo tratto con vigoroso rilievo sui comunissimi casi narrati e rappresentati; poi, all'improvviso, sformato e immiserito, s'era lasciato piegare e adattare alle esigenze d'una falsa e sciocca soluzione.

Ero rimasto a lungo, nel silenzio della notte, con l'immagine di questo personaggio davanti agli occhi, a fantasticare. Peccato! C'era tanta materia in esso, da trarne fuori un capolavoro! Se l'autore non lo avesse così indegnamente misconosciuto e trascurato, se avesse fatto di lui il centro della narrazione, anche tutti quegli elementi artificiosi di cui s'era valso, si sarebbero forse trasformati, sarebbero diventati vivi anch'essi. E una gran pena e un gran dispetto s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata.<sup>19</sup>

A volere ben guardare si tratta di una recensione *sui generis*, la quale non indugia più di tanto in tecnicismi o analisi testuali dettagliate, ma contiene al suo interno elementi narrativi in linea con la *dispositio* mentale del narratore, e che spostano quindi il discorso da un piano puramente asettico e virtuale ad uno reale e puntuale. Spia di ciò è non soltanto la determinazione temporale indicante il contesto in cui avviene la lettura («ero rimasto a lungo, nel silenzio della notte, con l'immagine di questo personaggio davanti agli occhi»), ma anche il passaggio linguistico segnalato dalle proposizioni ipotetiche («se l'autore non lo avesse...»; «se avesse fatto di lui ...»), le quali, oltre a rendere il fluire dei giudizi critici dell'autore, designano perfino i suoi desideri creativi. L'espressione successiva a questa riflessione («Ebbene, quella mattina entrando tardi nello scrittoio»<sup>20</sup>) segna invece il ritorno alla situazione narrativa concreta, ovvero quella in cui il narratore-scrittore incontra il personaggio venuto a fargli visita. Egli, prendendo in modo deciso la parola, palesa al suo interlocutore tutto il suo disagio esistenziale, dimostrando al contempo di volere esercitare su di lui una esplicita opera di persuasione. Si addolora (da qui la natura della propria tragedia) del fatto di essere nato al mondo sotto la condizione di personaggio e protesta contro la vita che vorrebbe affibbiargli l'autore precedente: per questo motivo spera ora di rivolgersi a Pirandello con la speranza che questi possa invece ascoltare più a fondo le sue lamentele, comprenderle e trovare quindi per lui migliore collocazione possibile: magari in qualche novella o romanzo di sicuro successo. Al di là dei meri dati contenutistici si tratta di veri e propri segmenti meta-letterari. Se infatti con la prima rimostranza del personaggio è esposta la teoria della spontaneità e delle libere creazioni partorite dall'arte, con la seconda si guarda più da vicino al

---

<sup>19</sup> Ivi, pp.819-820.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

rapporto tra la stessa arte e la vita. Un dissidio rifluito poi all'interno del genere romanzo<sup>21</sup>: forma ritenuta del tutto falsa rispetto alla rappresentazione della vita reale. I pensieri del Dottor Fileno contengono inoltre patenti punti di complessità<sup>22</sup> rivelanti in realtà giudizi su quel «mondo d'artificio dove non posso né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato»<sup>23</sup> che altro non è se non appunto il romanzo di derivazione realista e naturalista, o il romanzo dannunziano, contro il quale esprimeva le sue forti perplessità lo stesso Pirandello nei suoi testi critici. Si instaura così un sapiente gioco letterario costituito da legami stilistici e tematici con testualità non strettamente narrative. Rispetto a quegli scritti, nati come recensioni occasionali sui libri circolanti in quel preciso momento storico, la novella presenta però una situazione narrativa più marcata, data dal titolo e da una embrionale trama interna. Eppure i patenti richiami tematici, i rimandi intertestuali, il dialogismo tra i due protagonisti (lo scrittore e il personaggio), rendono il testo accostabile a modalità di scrittura di tipo teorico-critico.

Una prospettiva leggermente diversa è quella presente nella prima delle due novelle dei *Colloqui coi personaggi* (1915). Qui è inscenata la teatralizzazione dei pensieri dello scrittore legata ai suoi turbamenti interiori e ai principi che ispirano la sua arte poetica. Inoltre egli è angosciato per una vicenda tutta umana: gli esiti della guerra europea e i conseguenti destini dell'Italia all'interno del conflitto. In aggiunta a ciò vi è la preoccupazione per l'imminente partenza del figlio verso il fronte. Una storia veritiera che, come è noto, Pirandello visse con il figlio Stefano. Nella novella quindi si mescolano strategie metaforiche che svelano concetti teorici e spunti autobiografici. Le due realtà, esterna (la guerra, la politica estera) e interna (le angosce mentali dello scrittore), riportate attraverso il riferimento tematico alle cronache giornalistiche, erompono quindi nella finzione narrativa. Il mondo oggettivo, letto sui quotidiani, viene filtrato soggettivamente e inserito in un contesto di invenzione fantastica, il quale funge da sfondo allusivo. Anche qui si vuole quindi sottintendere una specifica tematica di rilievo meta-letterario: in questo caso la problematicità della scrittura creativa in un momento di vistosa frattura e crisi delle coscienze.

Se dunque le due novelle fino ad ora viste affrontavano la questione della genesi e dell'identità del personaggio da un punto di vista estetico, qui l'asse si sposta su una sponda decisamente più etica. Tra autore e personaggio matura infatti un conflitto di idee, una distanza di sentimenti, che non è più colmabile solo con l'ascolto reciproco delle rispettive posizioni. La comunicazione

---

<sup>21</sup> Una forma reputata evidentemente non più in grado di rappresentare la totalità, l'armonia e la sintesi tra individuo e società, tra soggetto e storia.

<sup>22</sup> «Rispetto al dottor Scoto, che fondava la propria idea di personaggio essenzialmente su testi teosofici, nell'intruso fanno aggio motivazioni più complesse, che pur senza annullarle, trascendono le precedenti. Se la sua pretesa di transitare ad autore diverso dal proprio, oltre che al fenomeno fattuale poteva ragguagliarsi alle *Formes-Pensées*, la concezione dei personaggi come sviluppo di *germi* trova una anticipazione organica nell'*Umorismo*» (A.R.Pupino, *Pirandello, maschere e fantasmi*, cit., p. 34).

<sup>23</sup> N.A., I, 1, p.822.

empatica dello scrittore umorista che si prestava a sentire da vicino la voce dei suoi personaggi, a comprenderne le ragioni, questa volta si interrompe e cede il passo a due differenti snodi ragionativi che hanno in comune solo la passione<sup>24</sup>: lemma alquanto significativo all'interno della novella.

Se non che la passione dello scrittore-uomo è intesa come dolorosa meditazione, chiusura in se stesso, sopportazione inerme e paziente delle varie disavventure capitategli. La passione del personaggio è invece quella che viene fuori dal suo lungo monologo, intarsiato da increspature lirico-esistenziali. Il discorso tocca vari contenuti: il mondo della natura, il tema dello scorrere del tempo e, infine, un certo modo di intendere la filosofia della storia del tutto alternativo a ciò che pensa l'umanità intera:

Immagini che tutto questo scompiglio sia finito, compiuta la strage. Si farà la storia, domani, dei guadagni e delle perdite, delle vittorie e delle sconfitte. Speriamo che la giustizia trionfi... Ma se non dovesse trionfare? Trionferà di qui a un secolo...La storia ha larghi polmoni, e un arresto di respiro è cosa momentanea. Può anche darsi, del resto, che sembri un'altra, di qui a un altro secolo, la giustizia. Non c'è da fidarsi; e non è questo, creda che importa. Ciò che realmente importa è qualche cosa d'infinitamente più piccolo e d'infinitamente più grande: un pianto, un riso, a cui lei, o se non lei qualche altro, avrà saputo dar vita fuori del tempo, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso, non importa se di questa od'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù son le stesse; e quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno.<sup>25</sup>

In un mondo in cui, grazie all'azione usurante e metamorfica del tempo, tutti i valori stabiliti dall'umana società sono effimeri e destinati a mutare continuamente di segno, ciò che resta è piuttosto qualcosa di parzialmente indistinto ed inafferrabile, sottoposto solo all'azione della vita «fuori» del progressivo fluire cronologico: ossia, la dimensione dell'arte che ambisce ad essere portatrice di un *pathos* ancipite, leggibile a livello universale («quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno»). Una passione di tal genere, che è quella poi a cui fa riferimento il personaggio del testo, è una passione «inventiva»<sup>26</sup> pronta a travalicare le prerogative terrene dell'autore «eticamente disgregate», per dirla con le parole di *Arte e coscienza d'oggi*, per rifluire poi in una libertaria e quasi anarchica fantasia creativa, in sostanza libera, eppure parimenti fondata su antifrasi e

---

<sup>24</sup>Scrive Natale Tedesco, a proposito di questo testo, parole che sembrano intercettare la linea interpretativa che questo lavoro si propone: «La passione, variamente declinata, è al centro di questa novella dal piglio elettivamente 'saggistico': sullo scenario di una esplicita finzione metanarrativa, Pirandello affida, infatti, al suo personaggio e alla voce autoriale le sue più fondanti riflessioni sul senso dell'esistere e sul ruolo demiurgico dell'invenzione letteraria» (N.Tedesco, *Pirandello e le passioni*, in Id., *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Bonanno, Acireale-Roma, 2009, p. 57).

<sup>25</sup>N.A., III, 2, pp.1142-1143.

<sup>26</sup> «Il monologo del personaggio prosegue serrato sino a quando, all'acme del suo ragionare, egli non fa appello alla facoltà che, unica, consente di valicare le brutture del quotidiano, di sovrastare i limiti del tempo [...] Il riferimento esplicito è alla fantasia, alla creazione artistica, alla passione inventiva di cui lui stesso è espressione e che si impadronisce dello scrittore a dispetto di ogni suo volere [...] la passione urgente e accorante per la strage che incombe sulla vita vera lascia il passo e si confonde, in un voluto slittamento metanarrativo, con la passione artistica» (N.Tedesco, *Pirandello e le passioni*, cit., pp.57-58).

dissonanze. Ciò al di là delle cristallizzazioni identitarie e formali che ciascun autore vorrà assegnare alle proprie invenzioni.

La novella si conclude con lo scrittore attanagliato dalle sue tribolazioni interiori: esse diventano però specchio delle elaborazioni creative, così che tra arte e vita il nodo della complessità rimane invariato. In tutto questo i personaggi, sebbene figure fantastiche e ombre mentali, restano gli unici, veri destinatari di una comunicazione necessaria, che, comunque, esige uno stringente sforzo riflessivo:

Con chi potevo io comunicare veramente se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernerele a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse.<sup>27</sup>

Lo sfogo auto consolatorio del narratore-scrittore è sorretto dalla effettiva constatazione che il solo mezzo espressivo attraverso il quale è possibile elaborare assieme nuclei critici e inventivi densi di qualche significato, pur in un momento di evidente crisi collettiva delle coscienze e culturale, è costituito dalla scrittura letteraria: la sola in grado, con la sua capacità plastica, di raffigurare la polivalenza del reale e di plasmare la mutevolezza delle forme. E proprio l'interrogarsi su queste ultime costituisce argomento della novella *La trappola* del 1912.

Un testo dalla singolare brevità, nel quale non esiste alcuna situazione narrativa, né si comprende bene (se non soltanto alla fine del testo) il luogo di ambientazione o l'identità dell'anonimo narratore protagonista. Il suo è sin dall'inizio un lungo monologo riflessivo, contenente profondi ragionamenti, della cui validità egli appare molto convinto. Tuttavia ha ugualmente bisogno di esprimerle, con incalzante piglio polemico, non stavolta con le ombre nate dalla propria mente, bensì con se stesso. La seconda persona plurale alla quale la voce si rivolge è in realtà un pubblico immaginato, *in absentia*, utilizzato come mero espediente retorico funzionale alla discorsività della scrittura. Così come analogo ruolo strutturale assume la figura dell'amico con il quale si apre e conclude la novella: un destinatario anonimo che con la sua presenza muta manifesta indirettamente solidarietà con le idee di chi parla. Il «tu» o il «voi», proposti dal testo, appaiono inoltre come proiezioni di una soggettività scissa in una miriade di punti di vista e che tuttavia auspicano una totale sintonia intellettuale ed emotiva («Stammi a sentire. Tu non puoi darmi torto. Nessuno, ragionando così in astratto, può darmi torto. Quello che sento io, senti anche tu e sentono tutti»<sup>28</sup>: così si legge infatti nell'*incipit* del testo).

La novella propone temi noti dello scrittore agrigentino, che saranno trattati soprattutto nelle *pieces* teatrali: il rappersarsi della vita in specifiche forme di identità sociale dalle quali

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 1144.

<sup>28</sup> N.A., I, 1, p. 775.

difficilmente si potrà venire fuori; l'incomunicabilità e le illusioni coscienti necessarie alla convivenza civile. Singolare è però che tali questioni vengano espresse nel testo con richiami d'antica filosofia eraclitea<sup>29</sup> trasposti in termini moderni. Per ritrarre il relativismo della razionalità umana e la precarietà delle (false) credenze sono altresì adoperate le suggestive metafore del buio e della luce:

Perché avete tanta paura di svegliarvi la notte?

Perché per voi la forza delle ragioni della vita viene dalla luce del giorno. Dalle illusioni della luce.

Il buio, il silenzio, vi atterriscono. E accendete la candela. Ma vi par triste, eh? triste quella luce di candela. Perché non è quella la luce che ci vuole per voi. Il sole! Il sole! Chiedete angosciosamente il sole, voialtri! Perché le illusioni non sorgono più spontanee con una luce artificiale, procacciata da voi stessi con mano tremante.

Come la mano, trema tutta la vostra realtà. Vi si scopre fittizia e inconsistente. Artificiale come quella luce di candela. E tutti i vostri sensi vigilano tesi con ispasimo, nella paura che sotto a questa realtà, di cui scoprite la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera.<sup>30</sup>

Alla simbolica luce tenue della candela e a quella abbagliante del sole (che ricordano volutamente i *lanternoni* e i *lanternini* di Paleari) si associano pure i concetti di spontaneità, di artificialità e delle illusioni umane<sup>31</sup>. E infine *la trappola*, che dà il titolo alla stessa novella, è metafora emblematica della stessa costruzione e costrizione artificiale assunta dall'uomo. Ciò per accettare una realtà in totale dissidio con il libero movimento informe della natura generatrice:

Ma che vuol dire, domando io, darsi una realtà, se non fissarsi in un sentimento, rapprendersi, irrigidirsi, incrostarsi in esso? E dunque arrestare in noi il perpetuo movimento vitale, far di noi tanti piccoli e miseri stagni in attesa di putrefazione, mentre la vita è flusso continuo, incandescente, indistinto.

Vedi, è questo il pensiero che mi sconvolge e mi rende feroce!

La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta e assume forma.

Ogni forma è la morte.

---

<sup>29</sup> Individuabili per esempio nei riferimenti al fluire inarrestabile della vita (quasi si fosse all'interno di un moderno *panta rei* del tutto caotico) o negli accenni alla dicotomia *svegli/dormienti* dove, evidentemente alla categoria degli svegli appartenerebbero tutti quegli individui che, pirandellianamente, "hanno capito il gioco".

<sup>30</sup> N.A., I, 1, p.775 bis.

<sup>31</sup> Un tema quest'ultimo che, proprio usando le stesse immagini metaforiche (ombra, buio, luce), era stato già esposto non a caso dall'autore nel saggio *L'umorismo* attraverso il ricorso al mito di Prometeo. Ancora una volta l'antico è ripescato da Pirandello in forma di favola morale, ma usato con nuova veste gnoseologica per rivelare fratture, dissonanze, inquietudini e illustrare quindi il moderno: «Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono a gli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti sulla terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercè dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana?» (L. Pirandello, *L'umorismo*, in S.I., cit., p. 942). La novella adotta in parte gli stessi toni simbolistici del saggio maggiore.

Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte.

Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte.<sup>32</sup>

Un passo decisamente importante che configura, in forma di *rogatio* aperta con specifica assunzione di responsabilità («domando io»), «il pensiero» (leggi: 'la riflessione') sulla dicotomia tra vita e morte, movimento e stasi, fluidità e rigidità, cui fa da sfondo un concetto altrettanto importante come la circolarità del tempo e le immagini ad essa allegate di acqua ristagnante, fuoco, mare e vento: elementi naturali di presocratica memoria<sup>33</sup>. Inoltre la concezione della vita come «flusso continuo» e il «movimento vitale» legato agli andirivieni del tempo sono temi trattati in un noto passo dell' *Umorismo*<sup>34</sup> e presentano notevoli punti in comune con le fondamentali filosofie europee del tempo, in primo luogo quella di Bergson<sup>35</sup>. Ad essere accennato è poi il tema della realtà effimera e illusoria, non compreso nella percezione comune degli individui. Un argomento affrontato nella novella *I pensionati della memoria* (1913).

Anche in questo testo l'autore «adotta il modello logico-argomentativo intrecciando un colloquio con i lettori»<sup>36</sup> e conferendo così «alla narrazione un ritmo discorsivo»<sup>37</sup> che mette in risalto i segmenti espositivi e descrittivi. L'io narrante riflette sul disincanto che i defunti hanno del mondo reale una volta usciti dalla vita. Si pone così un paradosso che completa quello posto da *La trappola*: lì infatti vivere significava iniziare a morire, nella misura in cui si nasceva al mondo in una forma determinata; qui, al contrario, solo dalla condizione di vacuità della morte si possono

---

<sup>32</sup> N.A., I, 1, p.777.

<sup>33</sup> Sul tema dei rapporti tra l'opera pirandelliana e la filosofia antica cfr. più approfonditamente S. Zarcone, *Filosofia vs Letteratura. Il caso Pirandello* in «Symposium-Trimestrale di scienze umane e sociali»,12, anno IV, gennaio-marzo 2011, pp. 17-19.

<sup>34</sup> «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo di arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo di arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente» (I.Pirandello, *L'umorismo*, in SI, cit., p.938).

<sup>35</sup> «Altro caposaldo del pensiero pirandelliano è il rapporto movimento-forma. Possono, al riguardo, cogliersi certe consonanze con l'evoluzionismo di Henri Bergson concernenti in specie la concezione del tempo come durata e l'*élan vital* ma anche (nonostante sostanziali differenziazioni) con il 'vitalismo' di Georg Simmel con la sua biologicità fondamentale (anche della stessa dimensione spirituale) e la sua concezione della vita come flusso continuo, onda mobile, che si racchiude e individualizza in forme definitive e autonome, condizionanti che finiscono tuttavia per effetto della stessa vitale dinamicità, per asservire la vita stessa e vincolarne i contenuti, al punto che questa, nel suo potenziamento (*Steigerung*) acquista significato attraverso tali forme, in un continuo autotrascendersi, come negazione dei limiti» (L. Zinna, *Il relativismo esistenziale di Luigi Pirandello* in «Rivista di Studi italiani», Anno XXXII, 1, giugno 2014, p. 378).

<sup>36</sup> C. Spalanca, *Illusione e disillusione ne «I pensionati della memoria» di Luigi Pirandello*, in Id., *La crisi dei modelli. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2004, p. 114.

<sup>37</sup> Ivi, p. 115.

comprendere le illusioni e le fittizie identità umane. Pertanto il narratore, chiamando alla riflessione i lettori e rendendoli partecipi delle sue considerazioni, si chiede:

Perché – riflettete bene: che cosa può esser morto di loro? Quella realtà ch'essi diedero, e non sempre uguale, a se stessi, alla vita. Oh, una realtà molto relativa, vi prego di credere. Non era la vostra; non era la mia. Io e voi, infatti, vediamo, sentiamo e pensiamo, ciascuno a modo nostro noi stessi e la vita. Il che vuol dire, che a noi stessi e alla vita diamo ciascuno a modo nostro una realtà: la proiettiamo fuori e crediamo che, così com'è nostra, debba essere anche di tutti; e allegramente ci viviamo in mezzo e ci camminiamo sicuri, il bastone in mano, il sigaro in bocca.

Ah, signori miei, non ve ne fidate troppo! Basta appena un soffio a portarsela via, codesta vostra realtà! Ma non vedete che vi cangia dentro di continuo? Cangia, appena cominciate a vedere, a sentire, a pensare un tantino diversamente di poc'anzi; sicchè ciò che poc'anzi era per voi la realtà, v'accorgete adesso ch'era invece un'illusione. Ma pure, ahimè, c'è forse altra realtà fuori di questa illusione?

E che cos'altro è dunque la morte se non la disillusione totale?<sup>38</sup>

Un vero e proprio insert saggistico che si avvale di determinati intercalari appartenenti ad una dimensione orale, cioè discorsiva e colloquiale (come testimoniano i vari «riflettete», «vi prego di credere», «ma non vedete che», «signori miei»; e alcuni connettivi logici come «dunque», «infatti», che danno il senso di un ragionamento condotto fino all'affermazione finale posta volutamente in forma di domanda). L'identificazione tra morte e disillusione avviene soltanto dopo una serrata argomentazione, nella quale è delineato il relativismo esistenziale in relazione anche ai mutamenti cronologici.

Si può osservare in definitiva come, nel complesso, il gruppo di novelle esaminate presenti una dimensione riflessiva di matrice meta-letteraria, legata cioè ai temi teorici più cari all'autore siciliano e, all'interno dei testi, unita ad un soggetto intellettuale che non è più un personaggio di pura invenzione, ma, al contrario, risulta figura metaforica dello stesso scrittore che si arrovela sulle problematiche relative alla sua arte del comporre. Il colloquio con personaggi altri, nati dalla medesima fantasia creativa, altro non sono allora che sdoppiamenti o tensioni dilemmatiche chiamanti in causa – come nel caso de *La trappola* o de *I pensionati della memoria* – stralci di teorie generali sulla vita e la morte, sul ruolo del tempo, sul significato delle illusioni, sulla comunicazione tra uomini, sulle varie allegorie poste dal mondo della natura. Il condurre riflessioni su tali questioni ha un effetto immediato sulle stesse strutture formali delle novelle: si va infatti verso una ineludibile centralità (e autonomia) del personaggio protagonista, spesso un intellettuale portatore di una particolare idea o visione del mondo, e verso una progressiva rarefazione del consueto dettato narrativo (scomparsa di una trama ben strutturata, mancanza di azioni o dialoghi).

---

<sup>38</sup> N.A.,II, 1, p.735.

Ciò in favore di una figuralità allusiva privilegiante immagini, ricordi, dettagli, oggetti, concetti astratti o elementi della natura ai quali attribuire un preciso significato.

## Capitolo IV : *Le novelle -“saggio”. Temi, figure*

### 4.1) *Filosofi e lettori*

La disamina delle caratterizzazioni di stile della novellistica pirandelliana, fino a questo momento condotta, ha messo in luce importanti aspetti quali la riflessività delle forme testuali, l'attitudine alla metaletterarietà, gli sfaldamenti analitico-ironici delle trame, affidati ora alla funzione interpretativa assunta dal soggetto narrante, ora ai finali aperti degli stessi testi. Questi elementi, sebbene non sufficienti di per sé a dimostrare l'assoluta identità tra forma saggio e forma novella in Pirandello<sup>1</sup>, tuttavia ne registrano la stretta prossimità, il mutuo scambio di temi e strutture, con la consapevolezza di operare in bilico tra due generi di scrittura comunque differenti *ab origine*, ma che, nel corso Novecento, trovano tangibili ed effettivi luoghi d'incontro, come si è avuto peraltro modo di avvalorare nel corso di questo lavoro<sup>2</sup>.

Il costante rimando intertestuale alla poetica dell'autore ha inoltre confermato come i numerosi travasi, soprattutto lessicali, esistenti tra testi critici e inventivi siano stati spie significative di una scrittura originale e del tutto polimorfa, la cui ideologia letteraria di fondo è innervata proprio all'interno di questi medesimi processi combinatori.

L'analisi che nel presente capitolo si vuole invece proporre riguarda un altro nutrito gruppo di novelle, alcune delle quali pubblicate anche dopo il 1915 e fino alla conclusione della carriera dello scrittore siciliano. Esse mostrano caratteristiche senza dubbio diverse, da non porre in stretta relazione alle strutture formali del saggio pirandelliano, ma da interconnettere, semmai, alla poetica dell'autore, quale essa si esprime nei due testi accademici maggiori, ovvero *Arte e scienza* e, soprattutto, *L'umorismo*. È proprio in quei testi infatti che si ritrovano tutti i palinsesti della tradizione letteraria tenuti in considerazione da Pirandello per la composizione delle sue opere.

Tuttavia, per dare una linea di continuità con l'analisi svolta nel precedente capitolo, dove ci si è maggiormente concentrati sulle forme, è parso però ugualmente opportuno etichettare anche questi testi come novelle-“saggio”, proprio perché, sebbene continui a non sussistere l'identità formale di cui sopra, in esse si ritrovano ulteriori aspetti, anche di natura tematica, già rilevati nella particolare prosa saggistica pirandelliana: il legame tra situazioni narrative e metafore concettuali, la pregnanza

---

<sup>1</sup> Non è infatti questo l'obiettivo. Ciò è stato chiarito e ribadito più volte nel corso di questo lavoro di ricerca, il cui scopo essenziale resta piuttosto l'individuazione di elementi comuni tra scrittura critico-teorica e scrittura inventiva nell'autore d'Agrigento. Per cui si rimanda alle note esplicative presenti nel primo paragrafo del precedente capitolo.

<sup>2</sup> Quantomeno per le ragioni teoriche e storiche che sono state rilevate nel primo capitolo avente funzione introduttiva.

etica dei contenuti con lievi sfumature liriche, lo stile tendente alla favola o all'apologo morale, con la presenza di determinate sfumature immaginative o oniriche.

Oggetto precipuo di quest'ultimo capitolo saranno pertanto questi tre aspetti distribuiti in altrettanti paragrafi che vaglieranno nell'ordine la tipizzazione (e il significato) dei personaggi, l'individuazione di alcune tematiche morali basilari, l'utilizzo di specifiche figure aventi una qualche ricaduta nel fantastico e nella favolistica.

Se nei testi osservati in precedenza a prevalere, secondo la messa in pratica dei principi metodologici sostenuti in *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, erano le strutture espositive/soggettive su quelle di pura rappresentazione narrativa/oggettiva, adesso l'elemento fabulatorio, e quindi narrativo, risulta molto più evidente. Sono novelle in apparenza tradizionali, nelle quali i narratori non raccontano però sviluppi di azioni in modo sequenziale, ma introducono figure di invenzione: personaggi filosofi, o, in generale, di intellettuali medio-borghesi, i quali incarnano, o si intestano, una specifica battaglia ideale calata, in maniera del tutto vistosa, in un vivace contesto di finzione e comico<sup>3</sup>. Essi sono inclini al raziocinio eppure, nonostante l'alta considerazione che hanno del loro sapere, si ritrovano invischiati in una situazione eccentrica e dai risvolti paradossali, quasi grotteschi. Situazioni che comunque implicano sempre una predilezione per la dimensione riflessiva, almeno sul finale. Proprio per questo la "situazione" o il singolo "caso" in cui si trovano non appaiono disgiunti dalla loro stessa identità di personaggi<sup>4</sup> presentata nel corso dei racconti.

Si tratta in pratica di novelle nelle quali il saggismo è quindi soltanto figurato (e simulato) all'interno di un determinato frangente tematico o, al massimo, di una situazione narrativa ben precisa. Esso è espresso, oltre che dai titoli, soprattutto dai protagonisti dei testi, i quali, esibendo la propria visione del mondo, assumono, inconsapevolmente o, più spesso, consapevolmente, il ruolo di conferenzieri, di lucidi ragionatori e, per l'appunto, di saggisti. Le loro idee non coincidono però sempre col pensiero diretto dell'autore, ma contribuiscono al significato globale che è possibile ricavare da ciascuna storia di finzione.

---

<sup>3</sup> A livello strutturale Marina Polacco ha ben chiarito le dinamiche di quei testi novellistici dove sono presenti queste centrali figure di *personaggi filosofi*: «La rappresentazione di una situazione statica, priva di possibili sviluppi (passati o futuri che siano), annulla ogni eventuale svolgimento. A prescindere dalle notevoli differenze che sussistono tra le varie novelle, l'esile – a volte inesistente – struttura narrativa è sempre del tutto pretestuosa [...] A prevalere in tutti i casi è la riflessione, il gusto del paradosso logico ed esistenziale» (M. Polacco, *Gli amori, le beffe, la tragedia*, cit., p. 155).

<sup>4</sup> In un paragrafo del suo *Analisi stilistica* denominato propriamente *Il personaggio e la situazione* Benvenuto Terracini osservava infatti come solo in apparenza ci sia nella prosa dell'agrigentino una dicotomia che tende a separare l'uno dall'altra. In modo più capillare «In realtà i personaggi gli si presentano immediatamente avvolti nei loro casi; e la distinzione pirandelliana risale senza dubbio [...] al solito "sentimento del contrario", alla concezione dualistica del suo umorismo» (B. Terracini, *Le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, in Id., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano, 1966, p.308).

Attraverso tali testi viene infine enucleata la poliedrica poetica pirandelliana del personaggio e, quindi, in alcuni casi, la novella può essere letta come traduzione inventivo-narrativa di determinati principi umoristici: su tutti il «sentimento del contrario» e il «vedersi vivere» dall'esterno<sup>5</sup>.

Secondo una idea del genere, la poetica dell'umorismo precipiterebbe quindi *sub specie fabulae* in forme e figure di senso aventi la fisionomia di veri e propri individui *raisonneurs*<sup>6</sup>: emblemi fantastici di una prospettiva corrosiva, scettica e demolitrice di certezze. Del tutto in linea con l'anti-dogmatismo professato e palesato dall'autore nei saggi critici.

Ne viene così fuori una scrittura narrativa di tipo critico, appuntata sul rovello dubitativo dei personaggi, sulle loro passioni culturali, che non hanno scopi pedagogici o etici da perseguire, ma che anzi si pongono per il lettore come sfida polemica alle perduranti omologazioni stereotipate del moderno: sia sul piano sociale, sia su quello valoriale e civile.

Intese in questo senso e contesto, pur mantenendo la loro irripetibile specificità, alcune tra le più celebri novelle pirandelliane potrebbero quindi essere lette come delle "operette morali" immerse nel mondo borghese contemporaneo, fondato su un *ethos* della "crisi" e della "contraddizione".

In questo specifico primo paragrafo ci si occuperà pertanto di testi nei quali il personaggio è figura intellettuale (spesso un filosofo, un oratore, o, ancora, un lettore) dai significati plurimi: specchio di determinate monadi di senso poetico, disseminate in modo fluido tra saggi e novelle dello scrittore<sup>7</sup>.

Pubblicata nel 1902, la novella *Pallottoline!* è il primo di una serie di testi che mettono al centro il così detto personaggio filosofo e nel quale l'autore presenta una dinamica narrativa che non ha il suo perno strutturale nella concatenazione di particolari fatti o nell'evoluzione di un singolo pensiero: la novella concentra infatti tutto il suo significato sull'identità e il carattere del protagonista Maraventano, le cui idee o i modi del ragionare, sebbene in conflitto con i suoi

---

<sup>5</sup> Emilia Mirmina, parlando a proposito di linguaggio di Pirandello novelliere «come traduzione di una poetica del dubbio e del relativo» e individuando nella "ricerca" la cifra fondamentale di tale poetica, scrive così a proposito dei personaggi: «nel loro pseudo filosofare, le sue creature – in tanta parte sempre personaggi – nelle quali molte volte è un profondo riflesso autobiografico, traducono, materializzandola, una Weltanschauung angosciosamente dominata da un senso irriducibile del dubbio e da un desiderio altrettanto ostinato di verità, di logica, che rimane perpetuamente deluso: anzi, apre la via ad una disintegrazione della loro stessa personalità, che si rifrange in possibilità innumerevoli, nella rappresentazione di se stessa proiettata allo specchio, in quel vedersi vivere che è la radice, o una delle condizioni base, della loro disperazione esistenziale, della loro integrale solitudine» (E. Mirmina, *Pirandello novelliere*, Longo editore, Ravenna, 1973, p.120).

<sup>6</sup> Si veda per intero la voce *Raisonneur* in Marco Manotta, *Luigi Pirandello*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, pp. 219-222.

<sup>7</sup> D'accordo con l'idea secondo la quale la scrittura letteraria pirandelliana sia un insieme di innesti e travasi tra vari generi Illiano collega tale aspetto alla problematica del personaggio, spiegando come essa «si pone come principio teorico-poetico e motivo ispiratore costante al centro di un integrale processo di revisione, rinnovamento e ampliamento del mondo dell'arte letteraria e drammatica: processo che consentirà il graduale ma sicuro recupero di forme e categorie astratte, tradizionalmente affidate alla competenza della trattatistica e della storiografia letteraria, prima nel vivo del mondo della novellistica e poi in quello più universale e universalizzante del teatro» (A. Illiano, *Note sulla genesi del personaggio* in *Le novelle di Pirandello*, cit. , p.43).

familiari, restano immutate dall'inizio alla fine. Jacopo Maraventano è da subito presentato nel suo profilo culturale di appassionato studioso: un professore esperto in studi astronomici, che si arrovela attorno alla questione della finitezza o infinitezza dell'universo. Il tema, oggetto della sua ricerca, è in realtà ampio e ricco di spunti esistenziali e chiama in causa la ben più generica antitesi tra ciò che è alto, spirituale, incommensurabile, dunque impenetrabile e profondo (le stelle, i pianeti, gli strumenti tecnologici necessari per il loro studio), e ciò che è, al contrario, basso, materiale, comune (gli oggetti e i fenomeni banali della vita quotidiana). Tale assetto contenutistico implica a sua volta il direzionarsi sulla lente semantica con la quale va letto il testo in questione: il relativismo conoscitivo a forte impatto sociale.

Jacopo infatti, a differenza di Fileno, Paulo Post ed altri seguaci della «filosofia del lontano», già incontrati nelle brevi prose saggistiche e narrative, guarda attraverso il suo telescopio con occhio rigoroso e oggettivo: gli astri visti dalla Terra gli appaiono quali essi sono, ovvero, con tutti i limiti della vista umana: corpi piccoli e di una luminescenza quasi impercettibile. Il rigore scientifico, unito ad una illimitata capacità di immaginazione lo porta però, per contrappasso relativo, a perdere il contatto con la vera realtà di ogni giorno, fatta di azioni, ma anche di sentimenti e imprevisti ai quali l'astronomo non sembra (o non vuole) dare il giusto peso, perso come è dietro le sue funamboliche astrazioni mentali. Il suo diventa allora un modo per fuggire dalla realtà e dalle vere responsabilità affettive e civili: i ruoli di padre e di marito *in primis*. La novella metaforizza queste situazioni nei paesaggi isolati e nebbiosi che fanno da sfondo alla solitudine celebrata del protagonista: ideale e unico teatro dei suoi nebulosi pensieri. E tutta la pagina è intessuta così di descrizioni che denotano precisi concetti:

Su la vetta ormai si udiva solo il vento parlare con gli alberi antichi. Jacopo Maraventano restava assoluto padrone della solitudine, libero in mezzo alla nebbia, signore dei venti, piccolo su quell'alta punta nevosa al cospetto del cielo che da ogni parte lo abbracciava e dal quale d'ora in poi poteva tornare ad immergersi, a naufragare, non più infastidito o distratto. Assistendo, come gli pareva d'assistere con la fantasia, nel fondo dello spazio, alla prodigiosa attività, al lavoro incessante della materia eterna, alla preparazione e formazione di nuovi soli nel grembo delle nebulose, al germogliare dei mondi dall'etere infinito: che cosa diventava per lui questa molecola solare, chiamata Terra, addirittura invisibile fuori dal sistema planetario, cioè di questo punto microscopico dello spazio cosmico?

Che cosa diventavano questi pulviscoli infinitesimali chiamati uomini; che cosa, le vicende della vita, i casi giornalieri, le afflizioni e le miserie particolari, le generali calamità?<sup>8</sup>

Come si può notare tutto l'ambiente è specchio sintomatico dell'attività meditativa svolta dal personaggio. I termini «antichi», «naufragare», «infinito», «spazio» e la lunga serie di domande

---

<sup>8</sup> N.A., III, 1, p.190.

retoriche poste a conclusione dei ragionamenti, oltre a rivelare in modo non troppo velato il palinsesto leopardiano sottostante, sono indice di una filosofia magniloquente ed in sé elevata per la densità concettuale degli argomenti toccati. Una filosofia destinata però a scontrarsi con le necessitanti strette domestiche. Qui, per una sorta di socratica contrapposizione<sup>9</sup>, avvengono la maggior parte delle spiegazioni che Maraventano rivolge alla figlia e alla moglie, nel tentativo vano di renderle edotte il più possibile circa la sua scienza. Ma più che di veri scambi dialogici, attraverso i quali l'astronomo vorrebbe porre in relazione il modo di agire umano con i movimenti delle sfere celesti, si tratta piuttosto di monologhi ricchi di immagini esemplificative, destinati a rimanere del tutto inascoltati. Sarà poi lo stesso protagonista a rendersi conto da sé dell'effettiva vanità del ragionare umano («L'uomo, questo verme che c'è e non c'è, l'uomo che, quando crede di ragionare, è per me il più stupido fra tutte le trecentomila specie di animali che popolano il globo terracqueo»<sup>10</sup>), sottoponendo così a scarto parodico la sua medesima saggezza astronomica, che risulterà incongruente rispetto alla più pragmatica (e forse indifferente) dimensione vitale terrena.

Più o meno sulla stessa diade 'alto-basso', 'ideale-reale', riflette la novella *Dal naso al cielo* (1907), nella quale i protagonisti sono parimenti figure di filosofi *sui generis*. Il testo sembra tuttavia avere, almeno nella parte centrale, una struttura più tradizionale. Tant'è che un evento chiave, del tutto inaspettato, romperà la situazione di partenza, impostata su una conversazione intellettuale. Il finale invece culminerà in un'immagine che servirà da illustrazione conclusiva ai concetti e alle supposizioni espresse dai personaggi, in particolare da uno di essi.

La vicenda è la seguente: in una vecchia struttura alberghiera di alta montagna brulica tutto un ambiente umano, molto elegante, attorno al senatore Romualdo Reda, venuto lì apposta per trascorrervi in totale tranquillità le sue vacanze e, soprattutto, per essere lasciato libero di dedicarsi ai suoi studi. Alla compagnia si unisce ben presto il professor Dinonizio Vernoni, anch'egli docente e allievo del Reda. Il primo è un personaggio metodico, silenzioso, e intento, nella maggior parte del tempo che ha a sua disposizione, a leggere una inusitata mole di volumi di rilevante interesse accademico. Pirandello lo rappresenta quindi con pochi tratteggi, utili a delinearne, oltre la sua identità, anche il suo specifico credo: egli abbraccia in modo pedissequo la scienza positivista. Per

---

<sup>9</sup> Ad intercettare questa sotterranea presenza della prosa filosofica leopardiana, e della funzione socratica che vi acquisisce il tema della conoscenza intellettualistica costretta a (ri)vivere presso una dimensione più urbana, all'interno della novella pirandelliana è stato, tra gli altri, Gilberto Lonardi il quale cita proprio un illustre precedente dalle *Operette morali*: «Era forse il Filippo Ottonieri delle *Operette morali* a ricordare a Pirandello che “la filosofia per la prima volta [...] fatta scendere dal cielo, fu introdotta da Socrate nelle città e nelle case”», anche se poi questo avo filosofico è uno sperduto quando viene in contatto con le esistenze della modernità piccolo-borghese. Questi pirandelliani Socrati anonimi e in esilio, questi filosofi senza agorà, senza auditorio, afflitti o ignorati dalle loro sorde quanto – loro sì – realistiche e affaccendate consorti, ciascuno di loro un Socrate con al fianco la sua Santippe piccolo-borghese, rimodulano comunque, nella loro oralità poco o tanto allucinata, intensi frammenti leopardiani» (G.Lonardi, *Pirandello, Leopardi e il ritorno a Socrate* in AA., VV., *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola*, cit., p.1138).

<sup>10</sup> N.A., III, 1, p.193.

cui ogni fenomeno, anche il più inspiegabile, gli appare governato da questa o quella legge, frutto della logica razionale. Al contrario, il secondo personaggio, ovvero Dionisio Vernoni, è più loquace e impetuoso, e di lui, vero protagonista della storia, l'autore fornisce un ritratto più dettagliato:

Forse, dentro di sé, il professor Dionisio Vernoni soffriva dei vulcanici rimescolamenti delle sue tante passioni dentro il capace petto; ma, per quel che poi se ne vedeva di fuori, faceva tanto ridere. Ridere soprattutto perché, con quella montagna di carne sudata addosso, era un incorreggibile idealista, il professor Dionisio Vernoni: un idealista che, anche a costo di essere scannato, non s'acquietava, non sapeva, non voleva acquietarsi all'irritante rinuncia della scienza di fronte ai formidabili problemi dell'esistenza, al comodo (egli diceva, vigliacco) ripararsi del così detto pensiero filosofico entro i confini del conoscibile<sup>11</sup>

La contrapposizione tra positivismo e idealismo (tema costante dei primi testi critici pirandelliani, non a caso) è resa evidente dunque nelle rispettive dottrine professate dai due uomini. La differenza tra loro in realtà costituisce il fulcro ideologico dell'intera novella, ed è fondata nella fattispecie sul contrasto tra alto e basso, ovvero tra profondismo e naturalezza, tra ciò che è direttamente visibile e documentabile e ciò che non lo è. Se però le prime discussioni di Reda e Vernoni sono occupate da argomenti di per sé di poco valore (il senso dell'esistenza dell'erba in un prato, o il significato della cecità per una talpa), un vero punto di svolta si ha allorquando succede un misterioso fatto che sconvolge non poco la vita dei villeggianti, e quindi richiede immediatamente il parere dei due pensatori. Era infatti successo che la signorina Ninì Gilli, una delle ospiti dell'albergo, allontanatasi un giorno per una breve passeggiata verso una radura boschiva poco distante dal plesso principale, era tornata in preda a terrificanti convulsioni, accompagnate dalle grida di paura della madre. In quel luogo, molto isolato e umbratile, si sarebbero infatti manifestate presenze fantasmagoriche udite o addirittura viste dalla signora Gilli. Il parapiglia e lo stupore generale che si creano tra gli avventori sono quindi repentini. Ad essi il senatore Reda fornisce subito la sua solida e scientifica spiegazione: si tratterebbe infatti di temporanee allucinazioni o di isterismi precoci accusati dalla donna. Con tono enfatico, con non meno lucide e valide argomentazioni, replica invece il Vernoni sostenendo la sua interpretazione dei fatti:

E allora venne il momento del professor Dionisio Vernoni, a cui istintivamente tutti si rivolsero. E il professor Dionisio Vernoni attaccò subito col suo solito fervore; e cominciò a parlare di occultismo e di medianismo, di telepatia e di premonizioni, di apporti e di materializzazioni: e a gli occhi de' suoi ascoltatori sbalorditi popolò di meraviglie e di fantasime la terra che l'orgoglio umano imbecille ritiene abitata soltanto dagli uomini e da quelle poche bestie che l'uomo conosce e di cui si serve. Madornale errore! Vivono , vivono su la terra di vita naturale, naturalissima al pari della nostra [...] e ci riempiono di sgomento, esseri sovrumani, nel senso che sono oltre la nostra povera umanità, ma

---

<sup>11</sup> N.A., II, 2, p.427.

naturali anch'essi, naturalissimi, soggetti ad altre leggi che noi ignoriamo, o meglio, che la nostra coscienza ignora, ma a cui forse inconsciamente ubbidiamo anche noi: abitanti della terra non umani, essenze elementari, spiriti della natura di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, e nelle rocce, e nei boschi, e nell'aria, e nell'acqua, e nel fuoco, invisibili, ma che tuttavia riescono talvolta a materializzarsi.

Stizzito che il senator Reda non entrasse a discutere con lui, per provocarlo, s'abbandonò apposta ai più fantastici voli, alle più ardite supposizioni, alle più seducenti spiegazioni e, alla fine proruppe in una carica a fondo contro la scienza positiva, contro certi cosiddetti scienziati che non vedono una spanna oltre i loro nasi (ripetè quattro o cinque volte questa frase): frigidì miopi presuntuosi, che vogliono costringere la natura ad assoggettarsi alle esperienze, ai calcoli dei loro gabinetti, sotto il cilizio dei loro strumentucci e dei loro congegnucci miserabili<sup>12</sup>

Il passo in questione è cruciale all'interno della novella. Se la prima parte riguarda «una appassionata enunciazione delle idee»<sup>13</sup> del singolo personaggio, l'ultima si riferisce piuttosto ad un dissidio di natura teorica tra due opposte ideologie: da un lato i ferrei dettami della scienza positivista (incarnati dal senatore Reda), la sua pretesa di ridurre tutto ciò che accade nel mondo a schemi empirici misurabili e determinabili; dall'altro proprio il Vernoni, portavoce, nel suo esaltato idealismo, di una stramba filosofia dalla logica immaginativa, intenta a colmare con la fantasia ciò che nell'immediato appare ingovernabile ed inspiegabile secondo le norme comuni. È metamorfato in forma narrativa uno dei capisaldi teorici pirandelliani contro il Naturalismo espresso in *Arte e scienza*, ossia il volere incardinare il fatto etico (ed estetico) entro gli stessi binari oggettivi e assiomatici che si pretendono per il fatto fisico.

La novella però si conclude in modo tragico e paradossale e, anche qui, con un'immagine che da sola svela l'intero significato che è possibile trarre da essa: dal corpo trovato morto di Romualdo Reda, andato anche lui per i boschi alla ricerca delle presenze extra sensoriali, sale un piccolo ragno, percorrendo una tela invisibile che parte dal suo naso e risale verso l'alto. Un viaggio dal corpo umano alle vette aeree, all'inconsistente cielo, al non visibile ad occhio nudo. Il significato metaforico-concettuale del testo è dunque presto sciolto: il confine molto labile tra spiegabile ed inspiegabile, tra dimensione terrena ed eterea non è poi così netto e l'esistenza umana di ogni giorno, con i suoi casi imprevedibili e indeterminabili, sta proprio a dimostrarlo: costituita com'è dall'ineliminabile alternanza di comico e tragico, vita e morte, riso e pianto, logico ed illogico.

Tonalità del tutto satiriche e ricche di spunti comici sono invece adoperati nella novella *L'avemaria di Bobbio* (1912), dove ad essere messo alla berlina è un altro tema tipico del pungente

---

<sup>12</sup> Ivi, pp.433-435.

<sup>13</sup> G.Pirodda, «*Dal naso al cielo*»; *il fantastico in Pirandello* in «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale*, a cura di G. Caltagirone e S.Maxia, Atti del Convegno Cagliari-Pula (7-10 giugno 2006), MOD. Società Italiana per lo studio della modernità letteraria, AMeD edizioni, 2008, p.520.

scetticismo pirandelliano: la fede religiosa. Tutto però è filtrato attraverso lo strano caso capitato al personaggio protagonista, ovvero il notaio Marco Bobbio. Di quest'ultimo si evince in esordio la propensione per lo studio di argomento filosofico, correlato ad un insistito mal di denti. Ancora una volta alto e basso, serio e faceto sono messi sullo stesso piano:

Nel poco tempo che la professione gli lasciava libero, si era sempre diletato di studii filosofici, e molti e molti libri d'antica e nuova filosofia aveva letti e qualcuno anche riletto e profondamente meditato.

Purtroppo Bobbio aveva in bocca più d'un dente guasto. E niente, secondo lui, poteva meglio disporre allo studio della filosofia, che il mal di denti. Tutti i filosofi, a suo dire, avevano dovuto avere e dovevano avere in bocca almeno un dente guasto. Schopenhauer, certo, più d'uno.<sup>14</sup>

Il riferimento al filosofo Arthur Schopenhauer è importante e certo non è nuovo sia nella saggistica che nella novellistica pirandelliana<sup>15</sup>. La sua citazione, collegata al suo proverbiale mal di denti, è solo un pretesto laico per improntare una battaglia dissacratoria che Bobbio intraprende con la sua stessa coscienza contro la religione cristiana. Non prima però di avere svolto un'analisi teorica della propria interiorità. Il narratore fa dunque sue le tesi del personaggio e le espone così ai lettori della novella:

Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo. E intendeva forse significare con questo che, oltre i limiti della memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali ora siamo, viviamo in noi, quali fummo in altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati in noi, cancellati spenti; ma che al richiamo improvviso d'una sensazione, sia sapore, sia colore o suono, possono ancora dar prova di vita, mostrando ancor vivo in noi un altro essere insospettato.<sup>16</sup>

Il pensiero di Bobbio, riportato dal narratore (il quale addirittura sembra citare il personaggio, mostrando non solo di aver ben compreso la sua idea, ma anche di ritenerla talmente giusta da estenderla ad un "noi" plurale, nel quale sono coinvolti i lettori del testo, proprio come fossero un pubblico da convincere), riguarda il principio delle personalità e delle identità coscienziali multiple

---

<sup>14</sup> N.A., vol.I, 1, p.507

<sup>15</sup> Marina Polacco, trattando dell'argomento dei personaggi filosofi presenti nelle novelle, in una nota a margine di un apposito paragrafo dedicato al tema suddetto, scrive che l'immagine del mal di denti, associata alla speculazione di tipo filosofico, era già apparsa in «un testo pubblicato nell'aprile del 1909 su "La preparazione", all'interno di una serie di scritti basati sulla strana figura del dottor Paulo Post» e che ricompare nuovamente nella novella in cui Marco Saverio Bobbio è protagonista. Chiarisce quindi il significato di tale correlazione presente in ambedue i testi: «Significativo è il fatto che in entrambi i casi venga stabilito un legame diretto tra il mal di denti e la predisposizione alla filosofia: chi è tormentato da un male terribile ingiustificato dolore è particolarmente incline a riflettere sull'esistenza e a riconoscerne la negatività. Tanto è vero che Schopenhauer, filosofo pessimista per eccellenza, doveva necessariamente soffrire – secondo Pirandello – di mal di denti». (M. Polacco, *Gli amori, le beffe, la tragedia* cit., nota 150 alle pp.156-157).

<sup>16</sup> N.A.,I, 1, pp.506-507.

presenti all'interno dell'animo umano. Esse in pratica sono tenute forzatamente a freno a causa di impedimenti di natura etica, culturale e sociale. I termini o le espressioni usate nel passo della novella sono identici ad un segmento testuale dall'argomento simile, già apparso nel saggio *L'umorismo*, che qui si riporta per intero ai fini di un rapido ed opportuno confronto:

Le barriere, i limiti che noi poniamo nella nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparire della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri ed affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso nello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato.<sup>17</sup>

Rispetto al testo novellistico, quello critico tratta in maniera più estesa della natura illusoria dei limiti mentali umani. Nella storia di Bobbio, invece, coscienza, illusione e memoria sono associati al fattore tempo e preludono al finale grottesco della novella, implicante la «riflessione sulla legge del caso»<sup>18</sup>. Il fatto vero e proprio è un episodio occorso al protagonista qualche anno prima. Durante un viaggio, in preda ad un terribile mal di denti, Bobbio si abbandona ad una preghiera religiosa. Accade che all'improvviso il tormento alla bocca scompare. Nonostante l'incredibile coincidenza tempestiva, come può il razionale notaio credere che il venire meno del suo male fisico sia del tutto collegabile all'intervento miracoloso del divino? Sarebbe stato come ammettere intellettualmente l'esistenza di Dio e la sua influenza sulle vicende dell'uomo. Questa sua convinzione è in realtà una teoria appurata o soltanto una credenza momentanea, un'effimera illusione?

Nel tentativo di trovare una risposta ai suoi roveli, nella parte centrale e poi finale della novella, si vede Bobbio intento a consultare un'ampia bibliografia sull'argomento, e, in particolare leggere passi tratti dai saggi di *Montaigne* che menzionano anche la figura di Sant'Agostino<sup>19</sup>. Mentre è concentrato nelle sue letture saggistiche, il mal di denti improvvisamente ritorna e questa volta la recita di una nuova preghiera, per giunta nella canonica lingua latina, non riesce affatto a placare il dolore lancinante, che, a questo punto, il personaggio attribuisce all'altalenante ambivalenza del caso.

---

<sup>17</sup> L.Pirandello, *L'umorismo* in Id. *Saggi e interventi*, S.I., cit.pp.935-936.

<sup>18</sup> F. D'Intino, *L'antro della bestia.* "Le Novelle per un anno" di Luigi Pirandello, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta, 1992, p. 151 (Si rimanda alla lettura che il critico fa dell'intera novella in questione in un apposito capitolo dove si insiste sulla memoria linguistica del personaggio. Il testo è alle pp. -143-154 contenute nello stesso volume).

<sup>19</sup> «Orbene, a questo suo caso singolarissimo di parecchi anni fa pensava Bobbio con un risolino scettico a fior di labbra, un doporanzo, steso su la greppina dello studio, col primo volume degli *Essais* di Montaigne aperto innanzi agli occhi. Leggeva il capitolo XXVII, ov'è dimostrato che *c'est folie de rapporter le vray e le faux a notre suffisance*». Era, non ostante quel risolino scettico, alquanto inquieto e, leggendo, si passava di tratto in tratto una mano sulla guancia destra.»(N.A., I, 1, p.512).

Gradevole e altrettanto comica disputa filosofica tra ulteriori due figure di intellettuali, ovvero il professor Carmelo Sabato e il professor Enrico Lamella suo allievo, è quella che ci presenta la novella *Sopra e sotto* (1914). Una situazione che ricorda molto da vicino quella presente in *Dal naso al cielo* riguardo gli argomenti trattati e che, dal punto di vista formale, richiama piuttosto il serrato dialogismo dei *Dialoghi tra il Gran me e il Piccolo me*. Anche qui infatti, come nel testo risalente al 1897, si assiste ad un vivace scambio dialettico di opinioni tra i due personaggi. La conversazione di *Sopra e sotto* si svolge all'interno di una cornice apparentemente leggera e comica che attraversa tutta la novella. Inoltre l'assetto ilare e scanzonato è dato dal riferimento all'ebbrezza, caratterizzante sin dall'apertura il ritratto dei pensatori e la loro visione del mondo: «Vino il professor Sabato; vino, fino a schiattarne: voleva morire». Il professor Lamella, birra: non voleva morire»<sup>20</sup>.

I risvolti tragici presenti sul finale forniscono invece il senso alla riflessione fin lì condotta dai due filosofi cittadini. La novella va pertanto letta in chiave umoristica. Tuttavia l'argomento *princeps* è sempre la grandezza o la piccolezza dell'essere umano di fronte alla sua stessa percezione dell'universo e, in generale, alla capacità di comprensione dei fenomeni del mondo. Si enuclea così un relativismo gnoseologico irrelato alle conoscenze pregresse, alle angustie private e alle situazioni contingenti dei due protagonisti. In particolare il professor Lamella, nel ribattere alle tesi del suo maestro, parte dalle medesime parole "leopardiane" del Sabato, per cospargerle di dubbi e domande aperte, le quali si pongono, a loro volta, come base per le successive confutazioni:

–Vi faccio bene! State a sentire. Voi dite: Guardo le stelle, è vero? No, voi dite *rimiro* ... è più bello, sì, rimiro le stelle, e subito sento la nostra infinita, inferma piccolezza inabissarsi! [...] *Inabissarsi* è detto benissimo! – Che cosa diventa la terra, voi domandate, l'uomo, tutte le nostre glorie, tutte le nostre grandezze? È vero? Dite così? [...] – E vi sembra serio, questo, egregio professore?

Ma scusate! Se l'uomo può intendere e concepire così la infinita sua piccolezza, che vuol dire? Vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo! E come si può dir piccolo, dunque, l'uomo?

- Piccolo ... piccolo – diceva, come da una lontananza infinita, il professor Sabato.

E il Lamella, sempre più infuriato:

- Voi scherzate! Piccolo? Ma dentro di me dev'esserci per forza, capite? Qualcosa di quest'infinito, se no io non lo intenderei, come non lo intende ... che so? Questa mia scarpa, putacaso, o il mio cappello. Qualcosa che, se io affiso ... così ... gli occhi alle stelle, ecco, s'apre, egregio professore, s'apre e diventa, come niente, plaga di spazio, in cui roteano mondi, dico mondi, di cui sento e comprendo la formidabile grandezza. Ma questa grandezza di chi è? È mia caro professore! Perché è sentimento mio! E come potete dunque dire che l'uomo è piccolo, se ha in sé tanta grandezza?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> N. A., I, 1, p. 550.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 551-552.

Attraverso i suoi ragionamenti Enrico Lamella sostiene che se l'uomo si distingue dagli oggetti inanimati grazie alla sua capacità di raziocinio e riesce in tal modo a comprendere l'enormità e la complessità dei fenomeni ultraterreni, perché non può dirsi egli stesso d'animo grande e dotato di uno spirito elevato? È infatti nel senso di "riflessione critica", ovvero con la stessa accezione semantica che aveva nei saggi dell'autore, che va inteso il termine «sentimento», usato proprio da Lamella come risposta finale al suo interlocutore.

Di contro, il professor Sabato ribatte la sua teoria, volta a sminuire in senso relativistico le doti conoscitive dell'uomo:

-Ah, tu così ragioni? Questo, prima di tutto, l'ha detto Pascal. Ma va' avanti! va' avanti, perdio! Dimmi ora che significa. Significa che la grandezza dell'uomo, se mai, è solo a patto di sentire la sua infinita piccolezza! Significa che l'uomo è solo grande quando al cospetto dell'infinito si sente e si vede piccolissimo; e che non è mai così piccolo, come quando si sente grande! Questo significa! E che conforto, che consolazione ti può venir da questo? Che l'uomo è dannato qua a questa atroce disperazione: di vedere grandi le cose piccole – tutte le cose nostre, qua, della terra – e piccole le grandi là, le stelle?<sup>22</sup>

La percezione delle facoltà mentali umane, viste attraverso la diade oppositiva grandezza-piccolezza, non è quindi proiettata verso alte idealità, bensì ancorata ad un *quid* terreno, umile e concreto. Per cui di ogni questione viene colto, umoristicamente, il risvolto comico, lo scarto al ribasso, lo scontro diretto con le verità nascoste del mondo reale. Ciò è parimenti reso sul piano della scrittura dai due avverbi di luogo usati da Pirandello per formulare il conflitto delle interpretazioni e il dualismo esistenziale: infatti ad un «qua» che rappresenta la miope dimensione del quotidiano agire dell'uomo sulla terra, corrisponde un «là», simbolo dell'altrove<sup>23</sup>: ma anche della tensione intellettuale, della ricerca spirituale senza limiti e densa di fantasie. Adottando in chiave metaforica tale distinzione, i luoghi nella novella, teatro della storia rappresentata, alludono rispettivamente alla rarefazione della vita riflessiva e al normale fluire degli eventi giornalieri. La terrazza posta *sopra* è così luogo appartato della conversazione filosofica notturna, della parola elevata, del riflettere extra-ordinario, cioè fuori dalla consuetudine intrisa di tribolazioni angosciose. Di contro, le stanze poste *sotto*, sono il luogo per eccellenza della vera vita, la quale contempla, con crudele evidenza, anche l'alternanza con la morte. Solo nella conclusione della vicenda si comprende infatti la vera ragione dell'ubriacatura delirante del professore Sabato: la fine imminente della moglie, annunciata ai due conversatori nel corso della serata.

---

<sup>22</sup> Ivi, p.553.

<sup>23</sup> Su questo concetto opportunamente figurato da Pirandello sin dalle primissime novelle, si veda in particolar modo il paragrafo successivo.

Sulla medesima alternanza ambientale ‘sopra-sotto’, con significato metaforico sciolto nel corso del testo, è giocata la novella *Zuccarello distinto melodista* (1914), il cui protagonista, tale Perazzetti<sup>24</sup>, racconta in prima persona una vicenda che egli stesso riporta ed interpreta a sostegno della sua tesi. Si è infatti in presenza di una novella nella quale i segmenti discorsivi, riproducenti i pensieri del personaggio ragionatore, sono confermati da specifici passi narrativi. Le idee di Perazzetti hanno dunque bisogno di essere dimostrate e, così come avviene in un saggio critico, nel quale si citano fonti o si inventano esempi costruiti ad arte per supportare la veridicità di un determinato argomento o la validità di un proprio giudizio interpretativo, così qui, in ambito narrativo, si racconta una storia dentro un’altra per cercare di avvalorare le ipotesi di partenza, premesse nell’antefatto. Queste ipotesi consistono, con tutta evidenza, nell’esposizione di un principio da parte del personaggio, il quale, come già visto in altri testi, chiede spesso ai suoi lettori licenza di potersi esprimere:

– Ma lasciatemi dire, per favore. Ogni principio è difficile; poi viene il bello.

Ecco: la vita nostra corre protesa tutta verso quel fine, nel quale s’illude di poter toccare e sentire la propria realtà. Crolla o svanisce quel fine, crolla e svanisce all’improvviso con esso la nostra realtà, o, piuttosto, l’illusione della nostra realtà. E allora (che è, che non è) privi d’un tratto della realtà che c’immaginavamo di poter finalmente toccare, ci vediamo vaneggiare nel vuoto e a ogni canto di strada possiamo veder passare la follia e, come niente, metterci a conversare con essa (che potrebbe anche essere l’ombra del nostro stesso corpo) e domandarle, per esempio, con molta buona grazia e delicatezza:

«Chi più ombra, o cara, di noi due?»<sup>25</sup>

L’argomento riguarda la tensione verso l’assoluto, l’inarrestabile desiderio umano verso gli oggetti delle proprie passioni o aspirazioni ideali. Di contro ciò comporta la vanità di essi, la ricerca spasmodica di una di una identità sociale o di un fine stabile, cui adeguare una opportuna condotta. Pena l’inevitabile senso di smarrimento<sup>26</sup>. L’utilizzo emblematico dei verbi «crollare» e «svanire»,

---

<sup>24</sup> Un personaggio con lo stesso nome compare già nella novella *Non è una cosa seria* del 1907. Anche questa può definirsi una novella filosofica, proprio per la spiccata propensione del protagonista a riflettere sulla condizione umana a partire dalle sue esperienze. Uno dei passi iniziali del testo non solo lo conferma, ma si pone idealmente come anticipazione significativa di altri casi ruotanti intorno al medesimo tema umoristico: quello di non giudicare gli altri dalle apparenze interpretative iniziali, ma cercare di capire, tramite il ragionamento profondo sulla loro condizione, il vero «fondo dell’essere» che sta in loro e che stenta in un primo momento a venire fuori. «Sapeva bene Perazzetti, per propria esperienza, quanto in ogni uomo il fondo dell’essere sia diverso dalle fittizie interpretazioni che ciascuno se ne dà spontaneamente, o per inconscia finzione, per quel bisogno di crederci o d’esser creduti diversi da quel che siamo, o per imitazione degli altri, o per la necessità e le convenienze sociali. Su questo fondo dell’essere egli aveva fatto studi particolari. Lo chiamava “l’antro della bestia”. E intendeva della bestia originaria acquattata dentro a ciascuno di noi, sotto tutti gli strati di coscienza, che gli si sono a mano a mano sovrapposti con gli anni» (N.A. III, 1, p. 124).

<sup>25</sup> N.A., III, 1 p. 513.

<sup>26</sup> Mirmina spiega così, dunque, il senso del filosofare del personaggio di Pirandello: «E nell’iperdialetticità del personaggio esplose, sulla falsariga di un illusorio filosofare, la verità: l’ombra dell’esistenzialistica angoscia pirandelliana. Un’angoscia che dipende proprio dalla fondamentale esigenza di assoluto che tormenta il suo mondo umano, e che ha un esito sconcertante, quasi crudele: lo smarrimento del senso dell’identità personale, nel disperdersi

lemmi chiave, che, non a caso, ricordano un noto passo di *Arte e coscienza d'oggi*<sup>27</sup>, manifestano una certa idea di precarietà dell'esistere e un senso dell'effimero da attribuire ad ogni singolo gesto o pensiero umano. A tali astratte disquisizioni Perazzetti però aggiunge la sua testimonianza, raccontata a terzi, proprio per ottenere il suo scopo: dimostrare che l'ideale, per quanto complesso e bizzarro possa apparire, è puntualmente confermato dal mondo reale.

Ancora una volta, come accadeva nei brevi articoli pubblicati dall'autore su rivista, elemento saggistico e narrativo si mescolano tra loro, dando forma una novella dallo stile vario. Lo stesso Perazzetti, da questo punto di vista, è un personaggio duplice: da un lato spiega e racconta gli episodi vissuti, cercando in tutti i modi di persuadere il suo uditorio; dall'altro lo si vede dialogare e interagire con le altre figure minori individuate nella storia.

La vicenda dalla quale egli vorrebbe trarre valore paradigmatico è la seguente: presso un sotterraneo locale notturno sfavillanti lampade elettriche indicano l'esibizione di un cantante neomelodico di nome Zuccarello, definito appunto *distinto melodista*. Il messaggio è indicato nell'insegna pubblicitaria illuminata e crea, secondo il parere di Perazzetti, delle illusorie aspettative nei confronti dei casuali avventori provenienti da fuori. Il contenuto dell'insegna pubblicitaria non corrisponde affatto alla reale qualità dello spettacolo, né, tantomeno, a quella della vera voce e performance del cantante, come ha modo di verificare in un secondo momento lo stesso Perazzetti, assistendovi. Il punto è allora – spiega sempre il personaggio – non già essere ad un modo, ma *sentire* di esserlo; pensare di aver raggiunto, in questo caso, l'apice del successo e potersi così auto fregiare dell'epiteto di «distinto». Costruire delle identità, credere in loro fino in fondo, porre insomma dentro di noi il traguardo è già una buona maniera per raggiungerlo. L'essenziale è provare ad abitare tutti quei mondi fittizi che fantasia e intelletto hanno contribuito a plasmare nella nostra mente:

Se ci riflettete bene, non può di conseguenza non essere un dio chi abbia raggiunto l'assoluto.

Un nostro pernicioso errore è questo: immaginarci che, per diventare un dio, bisogna attingere con straordinari mezzi inaccessibili.

No, amici miei. Niente fuori di noi, nessun'altezza. Coi mezzi più comuni e più semplici, un punto dentro di noi, il punto giusto, preciso, dove s'inserisca quel seme piccolissimo, che a mano a mano da sé sviluppandosi diverrà un mondo.

---

della coscienza, che si rivela una effimera parvenza, forse perché l'uomo sbaglia nel proporsi l'oggetto dell'assoluto: come si capisce chiaramente meditando sul ritratto emblematico di Zuccarello, distinto melodista» (E.Mirmina, *Pirandello novelliere*, cit., p.93).

<sup>27</sup> «Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa» (L.Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* in *Saggi e interventi*, cit. p.196).

Tutto è qui. Saper trovare in noi questo punto giusto per inserirvi il piccolo seme divino che è in tutti e che ci farà padroni d'un mondo.

Nessuno lo trova, perché lo andiamo cercando fuori, in quell'errore che debba essere altissimo e che ci vogliano mezzi straordinari. Abbagliati da vane illusioni, aberrati da ambiziose e stravaganti speranze, distratti o anche pervertiti da desideri artificiosi, quel niente, quel puntino infinitesimale, che è la cosa più comune e più semplice del mondo, ci sfugge e non riusciamo mai a scoprirlo.<sup>28</sup>

La dialettica oppositiva 'dentro-fuori', 'piccolo-grande', 'alto-basso', che Perazzetti pone per le sue argomentazioni, si accompagna allo scenario simbolico che gli ambienti della novella assumono. Lo spazio sottostante, entro il quale Zuccarello (per nulla messo alla ribalta, diversamente da quanto il cartellone illuminato fuori facesse intendere) si esibisce di fronte alle ombre e alle sedie semivuote all'interno del locale, si configura come il luogo deputato a rappresentare lo scarto tra apparenza e verità, tra percezione interiore e veritiero giudizio esteriore.

Raccontando e commentando l'episodio relativo a Zuccarello, Perazzetti spera così di aver convinto il suo pubblico, di avere finalmente dimostrato la sua idea secondo la quale basta cercare in noi<sup>29</sup>, e non fuori, l'essenza del talento, e tutto ciò che ci rende, seppure in modo consapevole e illusorio, felici. Avendo infine compreso le reali motivazioni che stanno alla base della vita di Zuccarello, lo stesso Perazzetti prova empatia nei suoi confronti e ciò si traduce in una conclusione riflessiva della novella.

Parente prossimo del personaggio filosofo è, in altre significative novelle pirandelliane, quel particolare tipo di personaggio che vi assume la veste di oratore. A differenza dei personaggi fin qui esaminati, tali individui si caratterizzano per un uso sproporzionato e diretto della (loro) parola: segno verbale in cui cifrano tutto il loro spirito di ricerca<sup>30</sup>. Essa è espressa in ampi monologhi che costituiscono gran parte del testo. Non si assiste dunque più a dispute dualistiche, o ad intense conversazioni su particolari questioni metafisiche o su argomenti paradossali riguardanti la morale umana: i discorsi di questi personaggi palesano sì una personale tesi da argomentare, frutto delle loro idee sul mondo; ma si tratta, più che altro, di un ragionamento su se stessi, sulla loro stessa identità da contrapporre, semmai, al resto della società: vero bersaglio polemico dei discorsi

---

<sup>28</sup> N.A., III, 1, pp.514-515.

<sup>29</sup> «Perazzetti, amante dei paradossi, vuol persuadere gli amici attoniti, che l'assoluto che tutti cerchiamo ansiosamente fuori di noi non esiste e tutto sta nel ritrovarlo in noi nella stessa nostra limitatezza che ci fornisce un punto di consistenza e ci rende signori del nostro mondo» (Cfr. B. Terracini, *Analisi stilistica*, cit., p.343).

<sup>30</sup> «La passione per il logos, per la parola come ricerca senza fine (con quel fondo antico e sofisticato pronto a nobilitare nel segno dell'arcaico un'ossessione tutta costruita negli orizzonti del privato e del moderno) si trasmette con estrema fluidità dal saggio al romanzo e al teatro, e compie frequenti viaggi di ritorno. Tutto ciò comporta, naturalmente, problemi di innovazione profonda nelle strutture tradizionali e convenzionali dei generi, fino a rivolgimenti radicali» (F. Gioviale, *Luigi Pirandello. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti (Me), 1986, p.15). L'estrema fluidità di strutture cui parla lo studioso, che comporta una significativa incorporazione dei generi tradizionali, può, a buon diritto, estendersi anche alla forma novellistica in Pirandello, come questo lavoro di ricerca, peraltro, dimostra.

intrapresi. Il contrasto può maturare quindi tra la loro visione alternativa delle cose e il consueto ambito civile e normativo.

Tra questi personaggi spicca il *Professor Terremoto*, protagonista dell'omonima novella del 1910. Il testo si apre con la descrizione di un paesaggio di campagna dalla finestra di un treno in corsa, durante un viaggio<sup>31</sup>. L'ambiente desolante ritratto dal narratore rimanda ad un fatto di cronaca reale: ovvero il terremoto che sconvolse le città di Reggio Calabria e Messina nel 1908. La vista esterna stimola tra i passeggeri una generica discussione sull'eroismo. Poi prende subito prepotentemente la parola il personaggio protagonista: egli infatti non aspettava altro per potere esprimere i suoi pensieri sull'argomento. Il professor Terremoto racconta dunque storie o aneddoti che lo riguardano in prima persona, per esternare (e denunciare) «la ribellione di un'intima realtà morale contro l'etica tradizionale della società»<sup>32</sup>. Se non che – come scrive Zangrilli – «il tono del suo discorso si fa più stringatamente logico e razionale, prima di diventare addirittura di una disquisitorietà saggistica»<sup>33</sup>.

Ecco quindi che le parole del personaggio sono rivolte sempre ad ascoltatori ai quali egli chiede di prestare molta attenzione, soprattutto per le sottigliezze intellettualistiche di cui sono intessute:

«Ma sono momenti, signori miei!

«(Scusatemi, se ora vi pare ch'io faccia una lezione: sono, difatti, professore. Purtroppo !)

«La vita non è fatta di questi momenti. La vita odierna, di tutti i giorni, voi sapete bene com'è: irta di piccoli ostacoli, innumerevoli, e spesso insormontabili, e assillata da continui bisogni materiali, e preme da cure spesso meschine, e regolata da mediocri doveri.

«E perché si sublima l'anima in quei determinati momenti? Ma appunto perché si libera da tutte quelle miserie, balza su da tutti quei piccoli ostacoli, non avverte più tutti quei bisogni, si scrolla d'addosso tutte quelle cure meschine e quei mediocri doveri; e così sciolta e libera, respira, palpita, si muove in un'aria fervida e infiammata, ove le cose più difficili diventano facilissime; le prove più dure, lievissime, e tutto è fluido e agevole, come in un'ebbrezza divina.

«Respirando, palpitando, muovendosi nell'aerea sublimità di quei momenti, sa lei però, signor mio, che bei tiri le gioca, che razza di scherzetti le combina, che graziose sorprese le prepara la sua anima libera e sciolta da ogni freno, destituita da ogni riflessione, tutta accesa e abbagliata nella fiamma dell'eroismo?»<sup>34</sup>

Al netto dei contenuti, l'intera novella si distingue per lo stile iper-locutorio che caratterizza l'ingombrante figura di Terremoto. I periodi, contenenti i suoi ragionamenti, sono preceduti da virgolette opportunamente aperte e mai chiuse: come a voler significare un inarrestabile flusso verbale continuo, o, per l'appunto, un terremoto figurato di parole riversato addosso agli altri

<sup>31</sup> Cfr. sullo specifico argomento M. Argenziano Maggi, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Liguori, Napoli, 1977.

<sup>32</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 116.

<sup>33</sup> Ivi, p. 120.

<sup>34</sup> N.A., I, 1, pp. 687-688

personaggi ascoltatori, senza la minima possibilità di replica da parte loro. Egli parla da solo, seguendo un tracciato prestabilito, una scaletta mentale, un suo privato schema oratorio che fa di lui «il cicerone della propria avventura umana»<sup>35</sup>, lo smascheratore loico della propria condizione, assunta ad emblema ed esempio dell'argomento dal quale era partita tutta quanta la discussione:

«Ecco l'eroe , cari signori!

«Quel terremoto è passato; anche quest'altro è passato: terremoto perpetuo è rimasta la vita mia.

«Ma sono stato un eroe. Non c'è che dire!

«E ora m'accusano che non faccio più il mio dovere; che sono un pessimo professore; e ho il disprezzo freddo di chi sperò in me; e i giornali mi danno del cinico; e non m'arrischio a parlare – per non dar spettacolo soverchio a lor signori – di tutto ciò che mi ribolle qua dentro e mi sconvolge la ragione, se penso ai sogni miei d'una volta, ai propositi miei !  
[...] «Terremoto! Terremoto ! Terremoto!»

«I miei scolari l'hanno risaputo. E sapete come mi chiamano? Il professor Terremoto»<sup>36</sup>

Il tema generale dell'eroismo finisce quindi per essere applicato alla sua stessa personalità, come testimonia lo sfogo polemico e colmo di rimpianto pronunciato sul finale del testo. Inoltre il terremoto reale che aveva aperto narrativamente la breve novella, trova una sua spiegazione proprio nel nomignolo affibbiato al personaggio: specchio del suo eccessivo ragionare e segno di una identità di matrice culturale meridionale<sup>37</sup>.

Un'altra novella che presenta, seppure in forme diverse, un personaggio altrettanto eloquente e loquace è il celebre testo *La carriola*, pubblicato per la prima volta nel 1917. Il protagonista, facoltoso avvocato e docente universitario di materie giuridiche, racconta in prima persona, secondo il processo dell'analessi, un episodio del suo passato del quale sente in seguito il dovere di fornire ai lettori opportune spiegazioni. La novella è così suddivisa in quattro parti separate tra loro da una riga bianca, come se fossero paragrafi di una relazione contenente nella sua articolazione una certa *gradatio*, nonché crescente senso di *suspence*. Lo svelamento del gesto è presentato infatti solo nell'ultima porzione testuale ed è preceduto dal sottile discernimento analitico che il protagonista svolge per motivarne le ragioni. Alla narrazione dei fatti egli alterna descrizioni della condotta familiare, (in particolare del suo rapporto con i figli e la moglie) o resoconti brevi della sua carriera e, in aggiunta, stralci di pensiero teorico che lambiscono argomenti cardine della poetica umoristica

---

<sup>35</sup> La felice espressione – citata pure da Zangrilli nella sua lettura della novella – è di Gaspare Giudice il quale, a dire il vero, la utilizzò a proposito del personaggio parlante del Padre dei *Sei personaggi* (G. Giudice, *L'ambiguità nei Sei personaggi in cerca d'autore* in «Paragone», XII, 144 (dicembre, 1961), p. 37 ).

<sup>36</sup> N.A., I, 1, pp.691-692.

<sup>37</sup> «Sono così tormentosamente dialettici questi nostri bravi confratelli meridionali. Affondano nel loro spasimo, a scavarlo fino in fondo, la saettella di trapano del loro raziocinio, e *fru e fru e fru* , non la smettono più. Non per una fredda esercitazione mentale, ma anzi al contrario, per acquistare, più profonda e intera, la coscienza del loro dolore» (Ivi, p.687).

pirandelliana. Tra essi emerge il sentimento del contrario, articolato – stando a quanto afferma Casella – in livelli narrativi doppi<sup>38</sup>. Non conta quindi tanto il fatto in sé, quanto le cause che hanno portato ad esso. Il protagonista combatte in fondo una solitaria battaglia contro l'omologante conformismo identitario cui lo costringe la società, nella quale egli specchia se stesso in reiterazioni coscienziali che ne rivelano l'assenza<sup>39</sup>.

Per segnalare le contraddizioni sociali compie una lieve insubordinazione alla sua statura morale al suo profilo collettivo: giocherella con il suo cane tirandolo su per le zampe posteriori e facendogli fare “la carriola”: procedendo cioè in avanti in modo goffo. Ciò, spiega l'avvocato è, in buona sostanza, il pegno da pagare per avere finalmente visto con i suoi stessi occhi un altro da sé, un tipo diverso in cui, dopo tanti anni, non si riconosce affatto<sup>40</sup>.

La natura del dramma che vive il personaggio è spiegata da lui medesimo nei seguenti termini:

Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti!

Chi vive, quando vive, non si vede: vive...Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.

Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> «...notiamo che alla base dell'effetto prodotto dalla novella sta una specie di raddoppiamento del sentimento del contrario che si articola su due livelli. A un primo livello, il lettore condivide per un buon tratto del racconto il sentimento del contrario provato dal personaggio umoristico sia a causa della prospettiva narrativa e del patto di lettura coinvolgenti, sia a causa dell'avvincente racconto della rivelazione avuta in treno e delle accattivanti riflessioni generali sulla vita come prigione (queste corrispondono largamente, peraltro, al punto di vista dell'autore implicito, come dimostra la prossimità con altri testi, non solo d'invenzione)» (P. Casella, *Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessione sui personaggi e sulla loro caratterizzazione* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 37, 2011, p.126).

<sup>39</sup> Calzanti sembrano a tal proposito le parole suggestive usate da Sicari declinate in chiave mitologica: «L'io speculare è riimmerso in un universo labirintico in cui tutto tace in cui niente può apparire. Il Minotauro non sarà mai raggiunto ed il filo di Arianna sarà definitivamente rotto. Tutti i predicati dell'io appaiono sommersi ed i fatti stessi si propongono in una straordinaria solitudine e nella forza di iterate ripercussioni concentriche nel soggetto» (C.Sicari, *Lo specchio e lo stigma. Il racconto pirandelliano*, Longo editore, Ravenna, 1979, p. 59).

<sup>40</sup> È il cosiddetto tema dello sdoppiamento della personalità, letto spesso in un autore come Pirandello con risvolti che associano alle riletture del mito antico la novecentesca psicoanalisi: «il tema del vedersi e specialmente la sua realizzazione letterale nel motivo dello specchio, sono forse la più potente e certamente la più riconosciuta espressione pirandelliana dello sdoppiamento. I personaggi pirandelliani si specchiano e si vedono come Narciso, il cui mito va infatti correttamente interpretato – anche in riferimento al suo uso psicoanalitico – come il mito del doppio, dell'altro-se stesso» (P. Milone, *Dire il silenzio. La bi-logica delle «Novelle per un anno»* in «Rivista di studi pirandelliani», giugno 1989, 2, VII, p. 27).

<sup>41</sup> N.A., III, 1, p.558.

All'interno dello stile oratorio del personaggio il passo di cui sopra mantiene un tono leggermente più asettico e neutro: come se dovesse comunicare non una semplice confessione privata, ma una verità incontrovertibile, valida per tutti. Il ritmo del racconto è quindi progressivamente sostituito da una dissertazione saggistica che resta comunque parte integrante della novella stessa. Il personaggio non narra più singoli episodi, ma spiega fondamenti teorici di cui quegli stessi episodi costituiscono il risvolto esemplificativo, la conferma empirica.

Rispetto però a personaggi di novelle precedenti, come Fausto Bandini o lo stesso Marco Bobbio, l'avvocato protagonista della *Carriola* è una figura anonima. Tale indeterminatezza onomastica permette così, da parte del lettore, il concentrarsi meglio sui significati globali che il singolo caso narrato porta avanti. Le parole orali pronunciate dai personaggi acquisiscono così una densa pregnanza concettuale collegabile con la poetica dell'autore e, per questo motivo, il tessuto formale della novella è di tipo critico-metaforico, ossia molto vicino allo stile adoperato nei saggi.

Alla parola pronunciata è spesso associata quella dapprima letta, ossia mediata attraverso i testi scritti. Ci sono molti personaggi nelle *Novelle per un anno* che identificano la loro battaglia culturale o, semplicemente, la loro visione del mondo in un oggetto materiale e in un'azione ad esso legata. Quasi sempre questo oggetto è il libro e la conseguente attività è quella della lettura.

Si è già avuto modo di verificare come la figura del narratore, del personaggio lettore, del critico che dialoga in modo costante con i lettori, negoziando spesso con essi precise idee o sfumature di pensiero dei suoi discorsi, ha nei testi non inventivi pirandelliani una importanza evidente: il saper leggere bene le pagine dei libri, così come quelle dei giornali, equivale ad una più acuta capacità di penetrazione e comprensione della realtà circostante, aiuta a decostruirne i falsi miti di progresso e ottimismo.

A ciò va aggiunto un dato strutturale che interessa nello specifico la forma saggio: in questo tipo di testualità le citazioni di parole, frasi o interi passi tratti da altri testi a supporto delle tesi o degli obiettivi conoscitivi da raggiungere, sono elementi del tutto necessari.

Nelle novelle si ritrovano entrambe le caratteristiche (dialogicità con i lettori e citazioni dirette di testi letti dai personaggi) declinate però in una dimensione di finzione, extra referenziale e dunque puramente narrativa: lettori e letture diventano così nucleo tematico.

In particolare, se in quei testi considerati “dimostrativi” il lettore è esso stesso un personaggio esterno alla storia<sup>42</sup>, tenuto in considerazione da chi narra in modo costante, se non altro per

---

<sup>42</sup> Parlando delle funzioni del lettore nella novellistica di Pirandello Giusi Baldissonne ribadisce come esso sia inserito «in un gioco continuamente dimostrativo, a tesi, che si rivolge direttamente a lui come a un discepolo da convincere e indottrinare. È una predica al ricevente che si può trovare, in forme diverse, in tutti i generi praticati da Pirandello. Nelle novelle il lettore è affrontato di petto, come un personaggio del racconto. Lo si conduce per mano, attraverso forme retoriche atte a persuaderlo, nella dimostrazione; poi si scioglie il pathos con un di solito melodrammatico tocco sulla spalla» (G. Baldissonne, *Le voci della novella*, cit., p.215).

giustificare i toni persuasivi assunti, in altri testi, nei quali domina un assetto narrativo più tradizionale, i lettori sono invece interne figure di personaggi intellettuali, protagonisti diretti dei loro singolari casi.

Una delle prime novelle in cui si individua un appassionato lettore è un testo del 1905, dal titolo *L'eresia catara*. Vi si racconta del vecchio professore Bernardino Lamis, docente ordinario di storia delle religioni presso l'Università di Roma, intento a comporre per i suoi studenti una formidabile lezione. Innanzitutto è bene soffermarsi a discutere sul significato di quest'ultimo lemma. Seguendo infatti l'originario etimo latino del termine da cui deriva, cioè *lectio*, esso designa una recitazione orale, una vera e propria lettura ad alta voce e in presenza di pubblico, basata su testo scritto e appositamente curato dal punto di vista stilistico, proprio in vista dello scopo. Non a caso nella sua parte centrale la novella racconta i travagli mentali del personaggio relativi alla composizione in forma scritta dell'elaborato, che avrà poi cura di leggere bene a lezione. Essa dovrà trattare dell'argomento oggetto di una specifica polemica passata tra lo stesso professor Lamis e il suo collega tedesco von Globler. Questi, a detta del docente romano, s'era reso colpevole di non aver citato i suoi lavori sul tema, e di non averli quindi ritenuti un precedente scientifico importante da cui partire per le successive ricerche.

Molto rammaricato e colpito nel suo orgoglio, il professore decide quindi di prendersi una sorta di rivincita intellettuale. Confidando nel fatto che gli unici due fedeli studenti frequentanti il suo corso avrebbero sparso tra gli amici la voce, egli annuncia loro la data in cui terrà la lezione sulla setta eretica dei catari, e si dedica quindi, con profonda dedizione, alla stesura della stessa, tentando così di conciliare ricerca accademica e didattica ordinaria. L'ottenere gratificazione almeno dai suoi stessi studenti sarebbe per lui una rivalsa d'importanza culturale e umana enorme.

Si frappongono però alcuni ostacoli al progetto di Bernardino Lamis. Il primo riguarda il rapporto tra la scrittura e la realtà contingente. Solo dopo aver ultimato la relazione, desunta da appunti, postille, recensioni e precedenti suoi articoli inediti, rifiutati dalle riviste del settore, Lamis si rende conto dell'eccessiva lunghezza del suo scritto: «ben quindici facciate fitte fitte, invece di sei»<sup>43</sup>: è una misura del tutto sproporzionata per una lezione-conferenza di appena due ore. Il secondo fatto riguarda invece la mancata presenza di pubblico studentesco che il professore si aspettava. È accaduto infatti che, a causa un improvviso e violento temporale, nessuno, compresi i suoi studenti Ciotta e Vannicoli, si è presentato a lezione. Il professore però, eccitato ugualmente dal suo impegno e concentrato sulla sua performance, non se ne avvede.

Il finale della novella in cui si vede il Lamis declamare ad alta voce la dissertazione sull'eresia catara, leggendo dai fogli che ha davanti ad un'aula vuota, desta riso e compassione insieme, ed è

---

<sup>43</sup> N.A., I, 2, p.845.

tra le più riuscite e memorabili scene della narrativa in forma breve dello scrittore. La novella parla in definitiva di saggezza sincera destinata a rimanere inascoltata e, al contempo, riflette sulla solitudine umana dell'intellettuale contemporaneo, scontata a scapito dell'indifferenza della società<sup>44</sup>.

Dello stesso anno dell'*Eresia catara* è l'altrettanto celebre novella *La casa del Granella*. Prendendo con buona probabilità spunto dalla commedia *Mostellaria* di Plauto<sup>45</sup>, il testo tratta infatti di una abitazione infestata dai fantasmi: evento che diventa un singolare caso giudiziario. Interessa, ai fini della nostra ricerca, focalizzare però l'attenzione sulla figura del personaggio protagonista, ovvero l'avvocato Zummo. Egli, da semplice e ordinario uomo di legge, stanco di svolgere in modo meccanico il suo lavoro burocratico con i clienti, si trasforma ben presto in uno straordinario studioso, improvvisamente attratto dal mondo dell'occulto.

L'occasione gli si presenta quando alla porta del suo studio bussano tre misteriosi individui venuti a chiedere la sua difesa. Essi reclamano di potere abbandonare in anticipo una dimora abitata, secondo loro, da strane presenze spiritiche. Zummo, all'inizio scettico e riluttante, si interessa poi alla vicenda con sempre più viva curiosità. Si procura una accurata bibliografia sull'argomento, che il narratore cita per intero<sup>46</sup>:

Lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini delle mitologie fino ai dì nostri, e il libro del Iacoiillot su i prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakof; dal Gibier allo Zoellner al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli; e con suo sommo stupore venne a conoscere che ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplicita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> «È la parola dell'onesto, del saggio, della veridicità, del professore scrupoloso e nutrito di scienza e che desidera parteciparla, che declama nel deserto, che parla a degli impermeabili! È una delle considerazioni più amare e più originali del Pirandello sulla solitudine della ragione e della 'verità'. La parola onesta e corroborante della cultura e della scienza è destinata a finire nel silenzio, nella generale indifferenza, spesso nella parodia e nello scherno» (P.Tuscano, *Le «Novelle per un anno»* in Id. *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*, Loffredo, Napoli, 1989, pp.231-232).

<sup>45</sup> Sulla presenza in generale di spunti e processi comici nelle novelle del Nostro desunte dagli intrecci plautini si veda il capitolo introduttivo *Pirandello, Plauto e Boccaccio* del già citato lavoro di Franco Zangrilli, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga.*, cit. (Cfr. in particolare le pp. 9-20).

<sup>46</sup> Scrive Angelo Pupino, a proposito dello stesso passo della novella in questione, che le letture del personaggio Zummo potrebbero benissimo appartenere a quel bagaglio essenziale di letture sul tema di cui si servì in quegli stessi anni l'autore Pirandello indubbiamente influenzato in ciò dall'amico e sodale Capuana: «Se le personalità nominate sono di sicura competenza, è plausibile che il loro prestigio possa avere, se non promosso, almeno non ostacolato l'uso di concetti teosofici e spiritici da parte di quanti, Pirandello incluso, detenessero un bagaglio di conoscenze filosofiche né ingenuo né grossolano. (A. R. Pupino *Pirandello, Maschere e fantasmi*, cit. p.19). Per ulteriori approfondimenti sull'argomento e, nello specifico, sulle connessioni che esso ha con la lettura della novella, si rinvia al capitolo *Genesi del personaggio*, in particolare alle pp. 17-21 del volume appena citato di Pupino.

<sup>47</sup> N.A., I, 1, p.321.

Zummo quindi sembra credere più alle sue letture scientifiche che alla salda legge, e proprio ad esse si affida perfino in tribunale per perorare la causa dei suoi assistiti. La sua è dunque una battaglia per un'idea più che per un fatto in sé. Si basa su interpretazioni soggettive desunte dai libri consultati e non (almeno all'inizio) su attestazioni evidenti. In aula, più che pronunciare un'arringa difensiva, Zummo parla in effetti come fosse un relatore ad un convegno, un saggista appunto, intento a presentare la sua comunicazione nel modo più ottimale possibile, nel tentativo di convincere i giudici circa la validità delle teorie dello spiritismo:

Invece sbalordì i giudici, i colleghi, il pubblico che stipava l'aula del tribunale, con una inaspettata, estrosa, fervida professione di fede. Parlò di Allah Kardech come d'un novello messia; definì lo spiritismo la religione nuova dell'umanità; disse che la scienza co' suoi saldi ma freddi ordigni, col suo formalismo troppo rigoroso aveva sopraffatto la natura; che l'albero della vita, allevato artificialmente dalla scienza, aveva perduto il verde, s'era sterilito o dava frutti che imbozzacchivano e sapevano di cenere e tosco, perché nessun calore di fede più li maturava. Ma ora, ecco, il mistero cominciava a schiudere le sue porte tenebrose: le avrebbe spalancare domani!<sup>48</sup>

Interessante notare la patina ironica e personale che adotta il personaggio Zummo nel condurre il suo discorso in favore dello spiritismo: la stessa scienza, un tempo rigida e affidabile nei suoi incrollabili principi empirici, è adesso costretta ad ammettere anche ciò che con le sue stesse metodiche appare inspiegabile: la bizzarria e l'estro vitale della natura, manifestato in forme molteplici che contemplano anche l'incorporeo.

Del tutto diversi sono i toni di un'altra novella: *Mondo di carta* del 1909. Qui il protagonista Valeriano Balicci è un appassionato lettore che identifica tutta la sua esistenza con le pagine lette attraverso i libri della sua affollata casa-biblioteca. Per lui spazi, luoghi e ambienti non sono quelli realmente vissuti con l'esperienza pratica, ma quelli della mente, ricostruiti nel filo della memoria tramite filtri immaginari. Ciò accade ancora di più quando, costretto da una progressiva malattia ad una inesorabile cecità, assolda una lettrice privata affinché essa legga per lui le storie contenute nei suoi testi.

Pur virando verso venature in senso lirico e visionario, anziché saggistiche in senso stretto, la novella è comunque metafora emblematica di una denuncia a tutto tondo che l'autore vuole sottilmente condurre contro un'umanità borghese miope dal punto di vista sociale e culturale, attratta solo da materialità e sempre più invischiata in cavillosi conformismi.

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 324-325.

Le vie d'uscita, le possibili fughe verso un'alterità più armoniosa sono da ricercare per Pirandello altrove, ossia nelle enigmatiche simbolizzazioni offerte dalla natura e nell'incessante mobilità del pensiero umano. Pronto ad andare anche oltre la consueta corporeità delle cose.

#### 4.2) *Bio-etiche dell'altrove*

Dal punto di vista contenutistico, sebbene sia alquanto complesso riuscire ad elaborare rigide schematizzazioni nella cospicua *varietas* delle *Novelle per un anno*, tuttavia è possibile rilevarne linee tematiche costanti che attraversano l'intero *corpus* e che sono realizzate in forme diverse.

Sia le novelle che si sono in questo lavoro definite più propriamente "saggistiche", dal punto di vista strutturale (analizzate nel terzo capitolo), che quelle di tipo narrativo condividono infatti i medesimi temi, ruotanti attorno alle seguenti, principali diadi: vita-morte, apparenza-realtà, cultura intellettuale e conflitto con la società, contrasto tra corpo e spirito, razionalità-illusione, passioni del cuore ed esercizio della ragione, figure del *senex* in aperto dissidio con i giovani ecc.

A ciò si aggiungono novelle storico-politiche che parlano soprattutto di guerra (riferendosi alle conseguenze del primo conflitto mondiale) o di clima post-risorgimentale (riflettendo, con singolare ironia e scetticismo, sulla reale efficacia delle imprese garibaldine); altre si soffermano sulla lontananza, sullo *status* di emigrante, sulla figura del diverso, dell'escluso; altre ancora riflettono invece sul concetto di malattia; o su quello di adolescenza o maternità.

Nel corso di questo lavoro non tutte le piste contenutistiche sopra citate sono state prese in considerazione, ma soltanto quelle in cui il tema era espresso da determinate forme, vicine a quelle palesate anche nei testi critici dello scrittore. Si è avuto così modo di vedere come alcune tra queste questioni (il rapporto tra arte e vita, tra flusso vitale e forme, tra cultura letteraria italiana e straniera) siano state trattate da Pirandello proprio in quegli scritti non d'invenzione pubblicati su rivista, nei quali però il punto di vista dell'autore era filtrato da vistosi elementi di fantasia. Elementi calettati, con pungolo irriverente, agli spunti di cronaca. Ciò rendeva quel particolare tipo di saggistica leggermente narrativa, spostando così l'asse stilistico su una voluta commistione tra pensiero teorico e finzione, discorso e racconto.

Si è notato viceversa che, sostando sul versante delle sole novelle, la presenza di determinati nuclei tematici trattati in modo critico, ossia con deformazioni analitiche volte a complete decostruzioni di senso, ha reso in Pirandello la stessa forma breve del narrare una eccentrica parabola del moderno, densa di significati: una struttura quasi a tesi (dunque molto simile, ma non identica, ad un saggio) il cui messaggio oggettivo era fortemente orientato sui nuclei poetici dell'autore, ma la cui interpretazione finale era spesso lasciata alla libera interpretazione del singolo lettore. Seguendo dunque l'«immaginazione narrativa»<sup>1</sup> pirandelliana, è possibile ricercare in molte

---

<sup>1</sup> Il concetto di «immaginazione narrativa» declinato in senso etico è stato sviluppato dalla neo aristotelica americana Martha Nussbaum nel suo *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo e l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma, 1999 (Si veda in particolar modo il cap. 3, *L'immaginazione narrativa*).

novelle alcuni argomenti che più di tutti si prestano ad un tipo di lettura in chiave etica, esistenziale, o per l'appunto 'saggistica', nell'accezione particolare di cui sopra: ossia, un costante processo di negoziazione problematica del senso che ha nel dubbio, nel gusto degli esempi paradossali, nella particolarità delle questioni affrontate e nel differimento semantico rispetto al comune sentire, la sua cifra essenziale.

Da questo punto di vista, oltre i temi già citati, interessante è ripercorrere quella filigrana gnomica individuabile in argomenti quali il rapporto tra uomo e natura; e, di conseguenza, il contrasto di quest'ultima con la scienza e la tecnologia<sup>2</sup>, o con l'urbanità diffusa. Scienza, natura, vita, civiltà possono associarsi inoltre in molti testi brevi dell'autore siciliano a concetti quali armonia, ricomposizione, sincerità; ma anche ad altri di segno contrario come fuga, evasione, rifugio, sogno spezzato, distanza, incomunicabilità.

Significati in linea col pensiero relativistico pirandelliano<sup>3</sup>, non più o non solo rappresentato tramite lacerazioni coscienziali o vibranti tensioni intellettive, bensì grazie a sfilacciamenti lirici, snodi simbolici<sup>4</sup> e analogici: epifanie che modificano progressivamente la testualità delle novelle. Tradotto in termini letterari: un *umorismo* che non cessa del tutto di venire meno in quanto pratica riflessiva (e, quindi, discorsiva) interna alla narrazione, ma che inclina e si avvale sempre più di slittamenti onirici e procedimenti del fantastico<sup>5</sup>.

Molte novelle di Pirandello, riflettendo sul binomio vita naturale e vita dell'uomo, propongono pertanto una bioetica particolare, da intendere non in senso normativo o prescrittivo, ma, appunto, critico e problematico<sup>6</sup>. Se spesso le vie alternative alle costrizioni sociali, frutto del ragionamento o

---

<sup>2</sup> Va quantomeno citata la celebre novella *Le sorprese della scienza* (1905) che riflette con modalità del tutto ironiche sui presunti progressi tecnologico scientifici messi a punto da un gruppo di intellettuali riuniti a convegno a fine di migliorare le condizioni del paese di fantasia Milocca.

<sup>3</sup> Del resto si è già abbondantemente rilevato che nelle novelle il paesaggio naturale «si investe funzionalmente della visione pirandelliana della vita» (F. Zangrilli, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello*, cit., pp. 133).

<sup>4</sup> Un recente contributo critico che va in questa direzione è certamente quello di Angela Fariello, *Tematiche e simboli nelle "Novelle per un anno"*, Laterza, Bari, 2006.

<sup>5</sup> Neuro Bonifazi ha chiarito bene questo importante passaggio: «Il limite che separa l'umorismo dal *fantastico* è proprio questo: finché il soggetto si trova dentro quest'estraneo (uno, nessuno o centomila che sia) e il racconto ne ricava effetti di contrasto ridicolo, si tratta di umorismo; quando invece l'estraneo o gli estranei escono fuori dal soggetto e acquisiscono autonomia trasformandosi magari in personaggi inverosimili, ognuno con un nome diverso, e dando luogo ad avvenimenti inesplicabili, allora il racconto è passato nel *fantastico*. Comunque sia, l'umorismo pirandelliano è sempre a un passo dal *fantastico*» (N. Bonifazi *Pirandello. Dall'umorismo alla realtà del sogno* in Id., *Teorie del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982, p. 116).

<sup>6</sup> Luisella Battaglia ha proposto di recente una lettura in chiave bioetica delle novelle di Pirandello, giustificando così la sua scelta interpretativa: «Il contributo di Pirandello [...] riguarda non una bioetica 'edificante' – quella che, impegnata a risolvere i problemi fornendo regole e principi validi per tutti, finisce per approdare ad una sorta di 'filosofia delle ricette' – ma una bioetica 'critica' che è perennemente alla ricerca dei problemi, per riconoscerli e sviscerarli, assumendo pienamente la complessità dell'esistenza. La lettura delle sue opere costituisce in tal senso un efficace antidoto contro una tradizionale impostazione teorica universalizzante, impersonale, esteriormente prescrittiva» (L. Battaglia, *Pirandello e la bioetica*, in AA. VV., *Intorno a Pirandello. Percorsi e interpretazioni* a cura di A. Dentone e A. Contini, Le Mani, Chiavari (Genova), 2008, p.157).

dei liberi pensieri dei personaggi, sono da essi ricercate con una uscita drastica dai meccanismi oppressivi del quotidiano, dal peso delle identità fittizie, in alcune situazioni si verifica invece una sorta di empatico legame tra essere umano e ambienti naturali. Addirittura questi ultimi sembrano svolgere il ruolo di protagonisti<sup>7</sup>, tanto da assumere caratteristiche antropomorfe come la propensione al libero pensiero, l'emanazione di sentimenti o passioni.

Si esplica così il paradosso, tutto pirandelliano, per cui l'uomo, se vuole essere veramente tale, ovvero cogliere il reale significato della sua esistenza, deve provare ad essere altro da sé, deve uscire dalle sue plurali e fisse forme: deve insomma essere non solo macchina logica o raziocinio, ma anche spirito vivo e libero, rifuso nella natura tramite la fantasia. Solo da questa dimensione originaria può finalmente comprendere ed apprezzare l'essenza della vita, ritrovandovi la vera umanità, le possibili risposte a tutte le laceranti questioni sottoposte al vaglio continuo della coscienza.

È quel che accade, per esempio, a un personaggio come nonno Bauer, anziano protagonista di un'omonima novella, pubblicata con questo titolo la prima volta sulla rivista il «Marzocco» nel 1897 e poi riapparsa con il nome *Il giardinetto lassù* dalle successive edizioni, a partire dal 1902<sup>8</sup>. Vi si racconta di un vecchio signore in fin di vita, amico della voce narrante, intento a trascorre i suoi ultimi istanti immerso nella lettura appassionata di libri in biblioteca. Soprattutto egli gode della viva contemplazione di un piccolo giardino di fiori, che può vedere dalla finestra della sua nuova abitazione. Consapevole della sua condizione, esprime quindi il desiderio di poter acquistare un appezzamento di terra e potersi così dedicare alla cura di tutte le piante che più gli piacevano. Essendo avanti negli anni e prossimo ormai alla morte, decide di comprare un piccolo terreno presso il cimitero, vicino a quella che sarà la sua tomba.

Nella vegetazione nonno Bauer proietta tutto il suo amore assoluto<sup>9</sup> e sente quella vita ancora brulicante e autentica che lui, da essere umano, tra poco non avrà più a disposizione. Pertanto investe in essa emozioni e sensazioni persino fisiche, raggiunte con l'immaginazione: «se ne stava alla finestra a conversar col giardiniere e a fare all'amore – com'egli diceva – con le rose del giardino»<sup>10</sup>. Le piante con le quali il vecchio conversa, dal canto loro, sembrano avere una vita propria e provare sentimenti interiori, partecipando così di tutte le gioie o le amarezze cui le costringe l'alternarsi ciclico delle stagioni:

---

<sup>7</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p.124.

<sup>8</sup> Per l'intera vicenda editoriale di questo testo Cfr. G.Andersson, *Le varianti testuali nelle successive edizioni delle novelle*, in AA., *Le novelle di Pirandello*, cit., pp.61-63.

<sup>9</sup> «L'amore per la natura non è in lui, come anche in altri personaggi, una sostituzione. Si tratta semplicemente dell'archetipo di ogni amore, del paradigma di un desiderio puro, privo di contenuti» (F. D'Intino, *La persuasione narrativa: Il giardinetto lassù* in Id., *L'antro della bestia* cit., p.176).

<sup>10</sup> N.A., II, 1, p.96.

Quel povero albero – io lo ricordo – s’era levato sul magro stelo cinereo con evidente sforzo e rizzando i rami come a supplicare, desideroso di vedere il sole e l’aria libera, angosciato dalla paura di non avere in sé tanto rigoglio da arrivare oltre i tetti delle case che lo circondavano. Ma, finalmente, c’era arrivato! E come brillavano felici le frondi della cima e quanta invidia destavano in quelle che stavano giù senz’aria, senza sole! Anche nella morte, nello staccarsi dai rami, in autunno, le foglie di lassù avevano una più lieta sorte: volavano via col vento, in alto, cadevano su i tetti, vedevano il cielo ancora; mentre le povere foglie basse morivano nel fango della via, calpestate.<sup>11</sup>

L’umanizzazione cui sono sottoposti i vegetali assume un profondo significato in rapporto ai gesti e alla saggezza di nonno Bauer, il quale, in sostanza, «chiude lentamente i conti di una vita di solitudine e d’indifferenza, cui l’ha spesso costretto anche il comportamento degli altri, di chi gli è più vicino»<sup>12</sup>. Il ripiegamento sulle intime ragioni del protagonista e la stessa commovente conclusione della novella – nella quale si vede Bauer provare pena per un bambino, figlio d’una sua conoscente, anch’egli malato terminale – impediscono di scorgere l’idea ambientalista che sta alla base del testo. In realtà proprio il brano riportato sopra, in cui le fronde sono ora liete ora invidiose per ciò che accade loro intorno, è una inserzione letterale postuma di un segmento presente in un’altra novella: si tratta del bozzetto-racconto *Alberi cittadini* pubblicato nello stesso «Marzocco» nel 1900.

Qui la tematica ecologica, con evidenti implicazioni morali, è resa evidente grazie alla stessa forma che presenta il breve testo. L’anonima voce dell’autore vi compare infatti già dalla prima battuta indicante un diretto dialogo con gli alberi: «Che noia dev’esser la vostra, poveri alberi appaiati in fila lungo i viali della città»<sup>13</sup>. L’estrema commiserazione del narratore è legata poi al brutale sradicamento che gli alberi hanno subito: essendo stati rimossi dall’aperta campagna dove sono nati e cresciuti, per approdare in una trafficata via di città. In questo luogo artificiale essi fanno da sfondo agli esercizi commerciali che si dispongono ai lati della grande strada, o servono per abbellire enormi palazzi provvisti di cortile. La città in questione è Roma e chi narra mostra di conoscerla molto bene:

Ne conosco alcuni, in fondo a una delle vie più larghe e più popolate di Roma, che fan veramente pietà. Son venuti su miseri e squallidi, ed han quasi un’aria smarrita, paurosa, come se chiedessero che stiano a farci lì, fra tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramestio della vita cittadina. Con che mesta meraviglia, i poveretti, si vedon rispecchiati nelle splendide vetrine delle botteghe! E par che loro stessi si commiserino, scotendo lentamente i rami a qualche soffio di vento.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 95.

<sup>12</sup> P. Toscano, *Le novelle di Pirandello*, in Id., *L’identità impossibile*, cit., p. 214.

<sup>13</sup> N.A., III, 2, p.1038.

Ogni qualvolta passo per quella via, guardando quegli alberetti, penso ai tanti e tanti infelici che, attratti dal miraggio della città, hanno abbandonato le loro campagne e son venuti qui a intristirsi, a smarrirsi nel laberinto d'una vita che non è per loro. E immaginando il pentimento amaro e sconsolato di questi infelici e il rimpianto della terra lontana, della vita semplice e buona che vi traevano un giorno, prima che la maledetta tentazione la recasse loro a dispetto accendendo le lusinghe d'altra fortuna; immagino anche di qual viva e spontanea letizia di germoglio si animerebbero all'aperto questi miseri alberetti; come brillerebbero le loro foglie e come si stenderebbero ad abbracciar l'aria pura questi rami aggranchiti, attediati. Ecco: il breve cerchio che il lastrico della via lascia attorno al tronco. È tutta la loro campagna; per esso la terra beve a stento l'acqua del cielo e respira.<sup>14</sup>

In questa prima parte del testo, nella quale la struttura del racconto è di tipo descrittivo-analitico, emergono il contrasto tra la vitalità potenziale espressa dalla natura e il soffocamento urbano, visto nei pensieri e nei rimpianti degli alberi: specchio, a loro volta, di un malessere generale nei confronti dell'inciviltà umana. Un dissidio che da culturale diviene anche emotivo, come mostrano del resto gli aggettivi, i vezzeggiativi e i verbi usati dall'autore per denotare lo stato d'animo dei vegetali: «intristirsi e smarrirsi», «alberetti infelici», «pentimento amaro», «spontanea letizia di germoglio», «rami attediati». Dalla descrizione si passa poi all'analisi della loro condizione: quella in cui lo scrittore si immedesima ancora di più in loro, immaginando, con la fantasia, la sfera dei sentimenti:

Ah, lo sentono anch'essi, i poveri alberi della città: sentono anch'essi un non so che nell'aria ilare e fresca. Sotto il duro lastrico opprimente, alberi in esilio, la terra vi parla del rinnovato amor del sole, e voi fremendo l'ascoltate, beati nel pensiero ch'ella non si è dimenticata di voi lontani, di voi sperduti fra il trambusto della città. Sotto le case innumerevoli che la schiacciano, sotto le selci calpestate di continuo dagli uomini irrequieti, ella vive, vive, e voi sentite con le radici l'ardore di questa sua novella vita che non sa tenersi nascosta e schiuma quasi di tra le selci in tenui fili d'erba. Ah, voi forse, mirando quei verdi ciuffi timidi, concepite la folle speranza che la terra voglia far le vostre vendette, invader la città per riscattarvi; e vedete in sogno quei ciuffi crescere, e la via diventare un prato e la città campagna!<sup>15</sup>

L'atmosfera cittadina è del tutto opprimente per gli inermi alberi, i quali tuttavia si sforzano di sognare un mondo diverso e alla rovescia, dove prati e selci fioriscano ovunque a scapito delle costruzioni lapidee imposte dagli uomini, prendendosi una rivincita sul loro stesso modo di concepire il paesaggio. La capacità immaginativa è così trasferita dal narratore alle medesime piante e ad essa presto si accompagna una vivace parte polemica che riguarda da vicino le trasformazioni innaturali compiute sull'ambiente circostante dall'uomo per scopi puramente esteriori. Matura

---

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> Ivi, p. 1039.

quindi una tirata contro i giardinieri, divenuti simbolo di un livellamento culturale omologante che ostacola il libero fluire della vita:

Le cesoje del giardiniere han pareggiato simmetricamente le cime di questi alberi e internamente hanno imposto ai rami la curva d'una galleria e, ai lati, gli archi d'un loggiato.

Così svisati, con sapiente barbarie mutilati, a chi posson più davvero parer belli e far piacere questi alberi? Confesso che a me danno un senso di ribrezzo, come se mi offerissero uno spettacolo di perpetua tortura. E mi vien voglia di gridare: «Ma costruite di pietra i vostri portici! Questi son esseri vivi, che soffrono e fan soffrire: è crudele impedir loro così la viva spontaneità del germoglio, l'espansione della vita!»

E non sapete, o giardinieri d'Italia, che la pena di morte è abolita tra noi? Per chi osi alzar la testa oltre le corde livellatrici delle leggi, che stanno ad un palmo dal fango, rete protettrice dei nani, non c'è più il boia che gliela tagli. Or perché quella povera fronda che voglia spingersi un po' oltre la linea imposta dalle vostre forbici dev'essere decapitata? Per quegli alberi, o giardinieri, il vostro mestiere è ancora quello del boia!<sup>16</sup>

Ponendo, seppure in modi e forme ironiche, il tema della sofferenza e della pena di morte il brano assume lievi connotazioni etico-civili, nella misura in cui il narratore esplicita la sua indignazione rivolgendosi con appelli, esclamazioni e interrogazioni retoriche ai diretti destinatari. Il testo somiglia così nella sua struttura a quei brevi scritti giornalistici d'occasione (si ricordino in particolar modo i testi *I filatori* e *Una spazzola*) in cui l'autore esprimeva le sue opinioni e denunce, metaforizzando i concetti attraverso specifiche figure o esempi narrativi.

L'idea di associarsi al mondo incontaminato e poetico della natura è un modo per attuare un distanziamento polemico dalla presunta civiltà umana, dalla vanità e transitorietà di un presente effimero e spesso privo di senso, costituito da dogmi o ideali che alla fine rivelano tutta la loro inefficienza. Alcuni personaggi, pertanto, preferiscono sfidare il consueto, l'ordinario di cui si nutrono a forza ogni giorno, per individuare nella campagna, nel paesaggio, nei fenomeni naturali, l'oggetto della loro visione alternativa. Non più una decostruzione ottenuta solo tramite logica, ma un allontanamento reso più reale dal paradossale immergersi in atmosfere oniriche e immaginative. Ne deriva una specifica morale che nei protagonisti delle novelle «nasce dalla *pietas*, da intendersi in senso latino, come rispetto sacro per le cose, da cui deriva una universale compassione per tutti i viventi»<sup>17</sup>. Questi esseri viventi sono spesso il prodotto della natura, ovvero frutti, alberi e piante.

È quel che accade ai protagonisti delle novelle *Padron Dio* (1898) e, in modo diverso, in *Canta l'epistola* (1911). Nella prima il protagonista, il povero vagabondo Giudè, esprime una sua filosofia di vita basata su uno strano concetto di proprietà privata. Egli, non possedendo alcun avere, elabora

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 1040.

<sup>17</sup> L. Battaglia, *Pirandello e la bioetica*, cit., p. 177.

un singolare pensiero, adattandolo alla propria condizione: tutti gli esseri umani sono casuali inquilini d'una terra che non appartiene loro, bensì a Dio. Dovendo pagare, come si usa ad un comune affittuario, una pigione, Giudè ritiene che le persone diseredate come lui paghino già il tributo con la sofferenza cui li costringe l'inedia quotidiana; mentre i più facoltosi ottempereranno ai loro obblighi aiutando i primi. Ecco così che, vivendo di occasionali elemosine, Giudè si crede proprietario legittimo di tutto ciò che la terra può offrirgli spontaneamente. Sente in pratica anch'egli di essere un piccolo padreterno e vede nei prodotti naturali della terra una diretta emanazione dei suoi gesti: dai semi gettati al vento nascono ora ulivi, melograni, ciliegi e nespole di cui può tranquillamente usufruire. Il narratore descrive la vita del personaggio e le sue idee che inclinano verso un panteismo venato da sparuti tarli esistenziali:

...e la terra, ecco, gli aveva dato l'albero; lo aveva dato a lui... Perché la terra sa forse a chi appartenga?

Ed egli per quegli alberi aveva affetto paterno: gli parevano i più belli e i più rigogliosi di tutta la campagna; e si fermava ad ammirarli a lungo e scoteva il capo folto di capelli grigi, ricci, quasi ferrugini. [...] Così, per le campagne altrui, viveva senza tetto. Dormiva la notte in un casale smantellato e abbandonato; si destava all'alba e si metteva a errar senza meta, per le solitudini immense e pur piene di tanta vita, in quel silenzio palpitante di foglie [...] O perché mai nascevano certe erbe? Non per gli uomini, certo, né per le bestie, che non ne mangiavano ... Nascevano perché Dio le voleva e la terra le faceva, senza curarsi del dispiacere che recava agli uomini prepotenti, i quali credono d'aver dominio su di lei; tanto è vero che, strappate, tornava a farle; e lì che nessuno le toccava, esse crescevano senza fine – come la terra le voleva...<sup>18</sup>

Una natura che, sebbene ben preservata dall'uomo, resta leopardianamente indifferente ai suoi scopi o bisogni immediati, mostrando così tutta la sua dimensione di alterità. Il campo di grano ben rigoglioso, che Giudè non riesce a coltivare come lui vorrebbe, ne è emblema significativo. Esso non è altro che manifestazione dei suoi sogni<sup>19</sup> destinati a rimanere frustrati.

Nella novella *Canta l'epistola* l'identificarsi dell'uomo con aspetti vitali della natura è invece un modo per esibire una protesta ragionata contro le asfissianti identità cui costringe il sistema civile e, soprattutto, familiare: colmo, quest'ultimo, di inveterati pregiudizi. Ma è al contempo un modo per respingere tutto ciò che di illusorio e transitorio alberga nelle dinamiche dell'agire umano, nelle ideologie vuote, le quali finiscono per essere solo fumosi pensieri dispersi nel vento, per usare la stessa immagine metaforica presente nella novella.

---

<sup>18</sup> N.A., III, 1, pp.720-721.

<sup>19</sup> «La lunga manifestazione onirica in cui Giudè immagina il proprio campo di grano è poco più che l'espressione di desideri diurni. Non c'è il minimo tentativo di riprodurre l'ondeggiamento misterioso ed assurdo delle manifestazioni dell'inconscio. La struttura è classica e il finale della novella dimostrerà il carattere semplicemente poetico del sogno» (V. Baldi, *Novelle dall'incubo. Immaginario onirico e strutture simmetriche in Brecche e la guerra e Una giornata in «Critica letterariaN.2»*,147, 2010, p. 245).

In questo senso il protagonista del testo, Tommasino Unzio, è una sorta di filosofo ambientalista che mostra un assoluto distacco dai valori artificiali creati dal consorzio umano (tra cui si annovera la fede religiosa o la propria reputazione in pubblico), per abbracciare un panismo endemico in cui dissolvere, grazie ad un indistinto flusso atemporale, perfino se stesso<sup>20</sup>. Da ex seminarista egli identifica la propria esistenza con quelle degli elementi naturali, dandone spiegazioni in forma di domande aperte. In più esprime la propria solidarietà verso un mondo devastato dall'intervento umano:

E lui, avvertendo e riconoscendo le nuvole, poteva anche – perché no?– pensare alla vicenda dell'acqua, che divien nuvola, per ridivenir poi acqua di nuovo. E a spiegar questa vicenda bastava un povero professoruccio di fisica; ma a spiegare il perché del perché?

Su nel bosco dei castagni, picchi d'acchetta; giù nella cava, picchi di piccone.

Mutilare la montagna; atterrare gli alberi, per costruire case. Lì, in quel borgo montano, altre case. Stenti affanni, fatiche e pene d'ogni sorta, perché? Per arrivare a un comignolo e per far uscire poi da questo comignolo un po' di fumo, subito disperso nella vanità dello spazio.

E come quel fumo, ogni pensiero, ogni memoria degli uomini.

Ma davanti all'ampio spettacolo della natura, quell'immenso piano verde di querci e d'ulivi e di castagni [...] sentiva a poco a poco rasserenarsi in una blanda smemorata mestizia.

Tutte le illusioni e tutti i disinganni e i dolori e le gioie e le speranze e i desideri degli uomini gli apparivano vani e transitori di fronte al sentimento che spirava dalla cose che restano e sopravanzano ad essi, impassibili. Quasi vicende di nuvole gli apparivano nell'eternità della natura i singoli fatti degli uomini.<sup>21</sup>

La breve vicenda termina con la devozione, il rispetto e il senso di responsabilità che Tommasino ripone e ritrova, dopo ennesima riflessione, in un tenue filo d'erba di cui segue tutta la parabola vitale. All'ennesimo amore falso e materiale per una donna, egli antepone quello sincero e spirituale per un'altra forma di vita parimenti naturale, eppure aliena da tutte le costruzioni deterministiche e gli insulsi riti culturali imposte dal sociale. La dimensione dell'altrove può quindi essere ricercata

---

<sup>20</sup> «Non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza più affetti, né desideri, né memorie, né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore e valore alla propria vita. Ecco: sdrajato lì sull'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti, gonfie di sole; udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e in quel fragore sentire, come da un'infinita lontananza, la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita. Nuvole e vento. (cfr. L.Pirandello, N. A., I, 1, pp.484-485). Non è privo di significato il fatto che questo stesso brano della novella appaia come incipit di un breve capitolo del 'romanzo-saggio' *Uno, nessuno e centomila* (1926) intitolato per l'appunto *Nuvole e vento*, dal quale è stato però espunto il segmento più nichilistico. Indubbi sono però i travasi stilistici e tematici con altri testi novellistici, in particolare con la novella *La trappola* (1915) e le implicazioni leopardiane che seppur con le opportune differenze è possibile cogliere nelle vicende di Vitangelo Moscarda e Tommasino Unzio. Queste questioni sono trattate in modo specifico nel volume di Angelo R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Salerno editrice, Roma, 2008, pp.331-333 alle cui pagine di riferimento si rinvia pertanto per ulteriori approfondimenti.

<sup>21</sup> N.A., I, 1. p.485.

non fuori, ma negli stessi oggetti del reale, qualora però si riesca a vedere in essi l'immagine di una vera visione alternativa rispetto all'ingabbiante modo di vivere canonico.

Esistono tuttavia altri tipi di evasioni, frutto di momentanei viaggi mentali, di vere geografie nomadi del pensiero. E proprio il planisfero, la carta geografica del mondo, da supporto materiale costituito da colori, segni e reticolati in cui figurare una realtà oggettiva e stabile, diviene simbolo virtuale di inusitati percorsi immaginativi, ancora una volta fondati sulle oscillanti percezioni soggettive dei personaggi. Questi saltano, poiché mostrano di averlo già introiettato, il momento dell'analisi del contesto situazionale o della loro condizione, per abbandonarsi piuttosto a divagazioni liriche che investono i luoghi del reale, gli ambienti vegetali e animali e le risorse naturali: ma sempre in una prospettiva di sottile movimento tra un *qui* riconosciuto (e logorante) e un *lì* desiderato, ipotizzato. Intercettando le piste dell'oltre, tramite opportune diffrazioni analogiche, ecco che la dimensione fenomenica del mondo risulta così progressivamente smaterializzata e la rappresentazione medesima della vita umana si frange in altrettanto disconnesse cartografie del relativo.

Il personaggio dell'impiegato Belluca, protagonista della novella *Il treno ha fischiato* (1914), è figura cardine che più fra tutte conferma tali interpretazioni. L'aver udito il fischio di un treno nel cuore della notte costituisce per lui lo stimolo grazie al quale intraprende viaggi che assumono consistenza visiva solo nella sua mente. Le tappe del suo itinerario immaginoso sono all'inizio ben individuabili nel mappamondo (si tratta infatti di grandi aree del Nord: la Siberia; o di estese regioni del Centro-Sud africano: come il Congo); ma divengono in seguito sempre più generiche. Più che luoghi geografici definiti, sembrano designare piuttosto risorse della natura alonate da usi simbolici e metaforici<sup>22</sup>. Il narratore anonimo, con piglio saggistico, commenta le espressioni pronunciate all'interno del delirio ragionato di Belluca:

Cose inaudite; espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui [...] Ora parlava di *azzurre fronti* di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidetti cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda *facevan la virgola*. Cose, ripeto, inaudite<sup>23</sup>.

Sia le «*azzurre fronti*» che i «viscidetti cetacei» citati nel brano rappresentano la vita autentica che il personaggio scopre di non potere ottenere, applicato come è nella monotonia angustiante del suo meccanico lavoro e soffocato dal degradato ambiente familiare. Pirandello costruisce pertanto la

---

<sup>22</sup> P. Agostini, *Lo spazio della notte. Pirandello: le novelle, il simbolo*, Franco Cesati editore, Firenze, 1988, pp.197-199.

<sup>23</sup> N.A., I, 1, p.665.

novella attraverso il contrasto tematico tra immobilità e dinamismo, e fa «esplodere l'unità del personaggio nel contatto umoristico di ragione e sogni, desideri e realtà»<sup>24</sup>.

Ben più complessa appare la vicenda e la struttura di una importante novella di passaggio, come *Rimedio: la geografia* (1920). Qui l'alterità, simbolo di vita felice, è immaginata come una meta lontana nello spazio e nel tempo. Una dimensione che è possibile raggiungere non solo attraverso il sogno, ma anche nella superficie del qui ed ora. È attuata allora «una corrispondenza tra spazi fisici e quelli mentali»<sup>25</sup>, opponendo tra loro due diverse realtà simultaneamente presenti. È questo il *rimedio* escogitato dal protagonista della novella il quale, mentre assiste la madre in fin di vita o tenta di comunicare con la moglie, legge dal sussidiario di geografia della figlia e inizia una personale ricerca su usi e costumi di popoli e luoghi esotici, molto distanti, eppure così vivi nella loro realtà verificata da schede e mappe («l'isola di Giamaica, dove sono le Montagne Azzurre»<sup>26</sup>). Egli espone tale realtà ai lettori, quasi fosse una pagina di un trattato di geografia culturale, cui aggiungere le proprie considerazioni:

Le piantagioni dello zucchero e del caffè, del grano d'India e della Guinea; le foreste delle montagne; avevo sentito e respirato con indicibile conforto il tanfo caldo e grasso del letame nelle grandi stalle degli allevamenti; ma proprio sentito e respirato, ma proprio veduto tutto, col sole che è là su quelle praterie, con gli uomini e con le donne e coi ragazzi come sono là, che portano le ceste e rovesciano a mucchi sugli spiazzati assolati il raccolto del caffè ad asciugarsi; con la certezza precisa e tangibile che tutto questo era vero, in quella parte del mondo così lontana; così vero da sentirlo e opporlo come una realtà altrettanto viva a quella che mi circondava là nella camera di mia madre moribonda. Ecco, nient'altro che questa certezza d'una realtà di vita altrove, lontana e diversa, da contrapporre volta per volta, alla realtà presente che v'opprime<sup>27</sup>

Assegna poi a caso a ciascuno dei suoi familiari identità geografiche, ovvero nomi di regioni straniere o fiumi, che, nella loro improvvisa assurdità, rivelano ciò che Guglielmi ha chiamato per questa novella lo «sfruttamento sistematico e consapevole dell'incongruo»<sup>28</sup>, il quale ha la funzione di differire, relativizzandola, la vita umana, rendendola così più accettabile nella sua mobilità e varietà.

Molte altri sono infine i testi novellistici in cui Pirandello pone il tema della vita, legandolo alle trasformazioni o alle rivelazioni della natura e, quindi, alla stessa condotta morale degli uomini. È sembrato opportuno, tuttavia, citare solo quelli ritenuti più esemplari. È stato inoltre possibile

---

<sup>24</sup> F. Di Legami, *La funzione lirica nel narrare breve alle soglie del Novecento*, cit., p.500.

<sup>25</sup> S.Ferlita, *Girgenti: "Una Spoon River mediterranea"*, in D. Perrone (a cura di), *I luoghi degli scrittori. Guida letteraria della Sicilia*, Bonanno, Roma-Acireale, 2007, p.85.

<sup>26</sup> N.A., I, 1, p.211.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> G.Guglielmi, *Mondo di carta*, in Id., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974, p.168.

osservare i mutamenti morfologici della stessa forma novella: da una iniziale tipizzazione più tradizionale in cui il paesaggio e la natura sono protagonisti in un contesto realistico di viva denuncia, si è passati infatti ad un discorso puntato sul singolo personaggio, il quale rompe con la tradizione oggettiva e filtra analiticamente gli ambienti o gli oggetti esterni, portandoli in una dimensione altra. Fino ad arrivare a novelle dense di sfumature liriche (come *Il treno ha fischiato* o *Rimedio: la geografia*), nelle quali però non viene mai meno la figura centrale di un narratore che tenta di spiegare “saggisticamente” nell’*incipit* o nel finale dei testi, l’argomento delle vicende e il suo significato.

Da ultimo, nel passaggio dagli anni Venti in poi si nota come concetti e pensieri dei personaggi siano sempre più affidati ad apologhi morali o brevi resoconti-confessioni caratterizzati dalla incisiva brevità e dalla presenza più insistita di figure simboliche e del fantastico. Queste forme testuali saranno sempre più costanti nello scrittore negli anni a venire.

#### 4.3) Favole della complessità

Un ulteriore sottogenere, comune sia alla novellistica che alla saggistica pirandelliana, è senz'altro quello della favola o dell'apologo. Sul piano teorico si è infatti rilevato come nell'esposizione dei principi estetici dell'umorismo italiano ed europeo l'autore abbia citato a più riprese palinsesti favolistici noti (Fedro, Esopo, Aristofane, Lessing), collegandoli con i nuovi metodi del comporre. La stessa scrittura critica dello scrittore agrigentino, proprio per dimostrare su piano pratico l'intreccio esistente tra narrativa e riflessione, faceva abbondante uso di tecniche desunte da quello stesso genere antico<sup>1</sup>.

Negli scritti più incisivi gli esempi vertevano su polemiche culturali o civili coinvolgenti alcune figure di animali, i quali assumevano sembianze, vizi e costumi umani. Lungi dal proporre però una loro moralità, da contrapporre a quella degli uomini, le bestie si facevano beffe piuttosto di quest'ultimi, mostrando il ridicolo e l'assurdo presenti nelle loro azioni o pensieri. In articoli già esaminati, come *La fiera della sapienza*, o *I topi bianchi della signora Judich* tali figure animalesche erano inserite in brevi storie narrative aventi la funzione di sottoporre a scarto parodico la stessa realtà e indurre così nel lettore ipotesi interpretative divergenti rispetto al comune sentire. La commistione di fatti di cronaca e spunti fantastici palesava infatti un'idea precisa di scrittura, fondata sulla dissonanza critica e sul paradosso, e invitava pertanto il lettore ad una visione problematica dell'esistenza, nella quale ogni fenomeno, ogni valore stimato saldo aveva il suo contrappasso negativo. Si vuole verificare in questo paragrafo conclusivo la rilevanza che tali elementi hanno nella sola produzione narrativa in forma breve dello scrittore.

Premesso che la favola nel Novecento è un genere che ritrova una nuova fioritura artistica, apparendo irrelata alla forma narrativa di novelle e racconti, essa va incontro a modifiche che la rendono «un *quid* di non facile identificazione»<sup>2</sup>. Tali mutamenti riguardano, in primo luogo, la *brevitas* posta a livello formale, ma anche la consueta moralità dei contenuti, destinata a non essere più palesata in modo esplicito, bensì aperto<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «E non è raro che nella creazione pirandelliana, perfino in sede critica (cfr. i saggi *Teatro nuovo e teatro vecchio*, *Un critico fantastico*, *L'umorismo*) si inserisca la favola, creando intertestualità, meta scrittura, sperimentazione di tecniche narrative e palinsesti della favola esopiana» (F.Zangrilli, *Pirandello e la favola*, in Id., *Pirandello. Presenza varia e perenne*, cit., p.40). Dello stesso autore si veda pure l'ampio studio dedicato al tema dal titolo *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Pesaro, 2001.

<sup>2</sup> C. Via, *La favola nel Novecento*, in «Arco Journal», e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, (31 luglio 2007), p.1.

<sup>3</sup> «Sembra, però, che la favola novecentesca abbia perso questo suo carattere, per così dire, "moralistico" dando spazio invece a narrazioni nelle quali i protagonisti non danno delle lezioni esemplari, ma raccontano semplicemente quello che accade. Si potrebbe parlare dunque di "morale implicita"» (Ivi, p.5).

Pirandello nella sua novellistica si serve spesso quindi di forme favolistiche e di figure di animali con voluto intento antifrastico. Il demistificare idee, valori e credenze della società umana tramite il dissidio tra punto di vista umano e quello delle bestie, o, ancora, attraverso le bizzarre riflessioni che scaturiscono dagli stessi animali, è uno dei filtri letterari più idonei per esprimere fratture e contraddizioni del mondo moderno. Se nella natura era possibile ritrovare una preziosa alterità vitale, a volte con raccordi armonici, con sogni evasivi; altre volte con fughe immaginarie e drastiche prese di coscienza, gli animali rappresentano invece simboli della complessità o allegorie del moderno<sup>4</sup> che commentano di fatto la vita degli uomini, pur rimanendo in prevalenza estranei al loro modo di essere o di agire, giudicandolo inspiegabile.

Sebbene siano molte le novelle pirandelliane nelle quali compaiono animali che accompagnano le vicende dei personaggi, non in tutte essi assumono ruoli da protagonisti o essenze simboliche emblematiche. È in ogni caso indubbio che la struttura e il senso dei testi va incontro a progressive metamorfosi nel corso del tempo.

Se infatti le novelle degli anni Dieci, figurando il conflitto o l'incomunicabilità tra individui, risulteranno ancorate ad uno stile in parte tradizionale, in cui prevalgono dialoghi e racconti di episodi in sequenze più o meno lineari, quelle degli anni Trenta presentano volutamente una *dispositio* più elastica, in cui le coordinate spazio-temporali sono del tutto inesistenti, sfumate o affidate ad una dimensione ellittica. Essa sfocia spesso nella sfera del sogno e nei territori del fantastico<sup>5</sup> per rappresentare nodi della perplessità, luoghi del vuoto, anfratti dell'alienazione mentale. La cornice discorsiva, seppure ridotta ai minimi termini, è in alcuni testi tuttavia ancora presente e non fa altro che manifestare fratture e distanze divenute sempre più irreparabili.

Tra le individualità faunistiche predilette dallo scrittore siciliano spicca il cavallo. La scelta della figura equina non è casuale. Essa, oltre ad affondare le sue radici storico-letterarie nella tradizione

---

<sup>4</sup> Ad approfondire l'argomento è stata Isabella Nardi: «Nelle Novelle si distinguono, secondo il sistema oppositivo proposto da Frye, due tipi fondamentali di "apparizioni" della bestia: un primo tipo volutamente allegorico, in base al quale l'animale, incaricato di svolgere nella trama una funzione drammatica – talora addirittura da protagonista in chiave di apologo – ha il compito di fornire una immagine emblematica che instaura una specifica analogia con la corrispondente situazione umana; un secondo tipo, portatore di una simbologia oscura, talora addirittura solamente allusa, in cui l'animale – pur comparando per inciso e/o in modo gratuito – vale a manifestare con la sua presenza inquietante l'esistenza di correnti sotterranee e non razionalizzabili nella vita dei protagonisti» (I. Nardi, *Animali allegorici e animali simbolici nelle novelle di Pirandello* in «Inventario», 2, maggio-agosto 1981, p.63).

<sup>5</sup> «Solo la fantasia può modificare il mondo curvando i sistemi dei rapporti secondo gli impulsi dell'inconscio, generando immagini tanto più sicuramente stupefacenti quanto più inevitabile – sul piano dell'immaginario – diviene il cammino lungo vie speculative in grado di schiudere orizzonti inconsueti e indicare singolari analogie. Se queste appaiono improbabili o assurde dipende unicamente dal fatto che non con il criterio gretto del verosimile occorre misurarle, ma con le suggestioni altamente qualitative dell'antirealismo: il pensiero alogico e centrifugo, il discorso non lineare, la paradossalità delle scelte e dei comportamenti, la dissonanza del ritmo e della lingua» (P.D.Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo*, Mucchi, Modena, 1994, p.13).

umoristica citata nei saggi dell'autore<sup>6</sup>, racchiude significati molteplici in linea con i macro-temi prediletti nelle *Novelle per un anno*: morte-vita, indifferenza, incomunicabilità, alienazione.

Nella novella *La rallegrata* (1913) è inscenato un grottesco dialogo tra due cavalli di nome Fofo e Nero, i quali si ritrovano a condividere, presso la medesima stalla, un comune lavoro: trainare un carro funebre. Dopo qualche battuta iniziale sulla loro origine e provenienza, i due si interrogano circa la stramba natura del nuovo mestiere, mostrando di non comprendere fino in fondo tutte le cure e attenzioni che ad esso riserva l'uomo. Gli ingenui animali pensano si possa trattare di un particolare ufficio di spedizione, visto che nel carro trova posto una sola cassa alla volta e al viaggio spesso è associato un corteo di uomini tristi o, addirittura, una banda musicale. Sul finale del testo accade però che Nero, il cavallo di nobili origini, si imbezzarrisce davanti la casa della sua vecchia padrona, della quale ha riconosciuto il cancello. Ora, per ironica e beffarda sorte, lui stesso si trova costretto ad accompagnare al cimitero il feretro di quella che fu un tempo la sua Principessa. I gesti spontanei della bestia sono interpretati come una rallegrata improvvisa e del tutto fuori luogo; soprattutto in un contesto in cui ci si doveva mantenere seri. Ciò turba non poco gli addetti dell'agenzia funebre, preoccupati solo dell'ingrato servizio rivolto ai clienti.

La novella quindi mostra la differenza di pensieri e il capovolto rapporto di uomini e bestie di fronte al mistero della morte. «Solo quando gli uomini piangono, possiamo stare allegri e andar riposati nojaltri»<sup>7</sup> pensa l'altro cavallo Fofo, mostrando di aver ben compreso il rovesciamento di prospettiva che l'episodio occorso all'amico gli ha suggerito. Questa idea dei cavalli sapienti che parlano, pensano e discutono tra loro e il finale ricco di spunti satirici rendono il testo ricco di connotazioni swiftiane; e, dunque, molto vicino alle forme del moderno umorismo europeo<sup>8</sup>.

Nella novella *La liberazione del re* (1914) gli uomini e le bestie si influenzano reciprocamente in una vicenda dai contorni più tradizionali, che vede protagonisti due donne e due galli. A questi sono attribuiti sentimenti e azioni umane e ciò determina i molti effetti comici del testo. Anche qui però ad essere adottata è un'ottica di puro rovesciamento della morale canonica: per cui la battaglia condotta dagli animali è giudicata ben superiore rispetto ai futili litigi degli umani. Pirandello adotta per la costruzione di questo testo uno stile lineare, dalla sintassi piana, servendosi di un lessico formulare, ricco di onomatopee (che simulano in sostanza il verso di galli e galline) e nomignoli che hanno la funzione di esacerbare fino all'estremo un reale già colmo di contraddizioni.

---

<sup>6</sup> Si ricordi almeno il passo già esaminato dell'*Umorismo* in cui sono citate opere di Giordano Bruno quali la *Cabala del Cavallo Pegaseo*, *L'Asino Cillenico*.

<sup>7</sup> N.A., I, 1, p.481.

<sup>8</sup> A segnalare ciò è stato Pietro Gibellini, il quale così conclude la sua analisi della novella in questione: «quando gli uomini piangono, i cavalli stanno in pace. Perché ignari o perché savii, Pirandello non lo dice. La satira swiftiana metteva a nudo la presunzione sociale degli uomini; l'umorismo pirandelliano finisce per mettere sotto tiro la loro presunzione metafisica» (P. Gibellini, *Le "Novelle" o il sentimento del tempo*, introduzione a Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, tomo I, a cura di N. Gazich, Giunti, Firenze, 1994, p.XXII).

Ben più complessa è certamente la struttura di un testo come *Il gatto, un cardellino e le stelle* del 1917. L'esordio è anomalo: incentrato su sprazzi di liricità, sentenze gnomiche e richieste di senso che indagano le ragioni dell'esistenza e lo stato di inconsapevolezza che nell'ordine pietre, acqua, stelle e monti hanno della natura circostante («Ma che ne sa questa pietra della pietra accanto? E della zana, l'acqua che vi scorre dentro? [...] E le stelle ignorano anche la terra. Quei monti? Ma possibile non sappiano che sono di questo paesello che sta in mezzo a loro da quasi mill'anni?»<sup>9</sup>). Ciò è da porre in contrasto con la presunta consapevolezza dell'uomo, secondo il quale tutte le cose del mondo hanno un preciso significato, o sono governate da qualche legge, seppure inconoscibile. Dopo quest'*incipit*, che sembrerebbe in apparenza scorporato dal resto della novella, il narratore conversa amabilmente con i lettori e, come se stesse continuando un discorso già iniziato, prova a rispondere lui ai quesiti esistenziali lasciati aperti in precedenza («Allora credete pure, se vi piace, che le stelle non vedano altro che i tetti del vostro paesello tra i monti»<sup>10</sup>).

Lo fa raccontando una storia ambientata proprio in quel piccolo paese sperduto tra le catene montuose. Qui abitano due figure di vecchi, un nonno e una nonna, terribilmente addolorati per la prematura scomparsa della loro nipotina. Gli anziani coniugi si occupano, con estrema cura, dell'esile cardellino della defunta e interpretano tutti i naturali gesti dell'uccello (come il «pinzare», il «bezzicare», il cinguettare, il suo volare smanioso fuori la gabbia) come fossero segnali di un malessere esistenziale: causato dal dolore per quella vita così presto fuggita via. Essi cioè proiettano nel cardellino il proprio dramma interiore e pensano ingenuamente che anche lui abbia sentimenti e pensieri umani:

La vecchia nonna era certissima che con quei gorgheggi il cardellino chiamava ancora la padroncina, e che svolando di qua, di là per le stanze, la cercava, la cercava senza requie, non sapendo darsi pace di non trovarla più; e che eran tutti discorsi per lei, quei lunghi gorgheggi lì; domande, proprio domande che meglio di così, con le parole, non si sarebbero potute fare; domande ripetute tre, quattro volte di seguito, che attendevano una risposta e dimostravan la stizza di non riceverla.

Ma come, se poi era anche certo, certissimo che il cardellino sapeva della morte? Se sapeva, chi chiamava? Da chi attendeva risposta a quelle domande che meglio di così, con le parole, non si sarebbero potute fare?<sup>11</sup>

Le riflessioni si allargano poi a considerare la vita dei degli stessi vecchi, anche loro in fondo simili ad uccelli abbandonati, chiusi nella gabbia delle loro private tribolazioni e angosce. Fino a quando lo sguardo del narratore si appunta su di un gatto che, da fuori, si accorge della presenza in casa del cardellino. L'animale, seguendo soltanto i suoi basilari istinti, vorrebbe mangiarselo,

---

<sup>9</sup> N.A., II, 1, p.649.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p.651.

poiché comprende soltanto che esso rappresenta per lui fonte di cibo. Il ragionamento dei nonni è invece diverso: essi sperano fino all'ultimo che il felino possa accorgersi della situazione familiare e mostrare conseguente compassione per quel cardellino: vivente simbolo di vita e ricordo costante per gli afflitti anziani. Il narratore rende le proiezioni dei personaggi con barlumi di scetticismo:

E non era troppo pretendere che il gatto sapesse che quel cardellino lì era tutta la vita di quei due vecchi nonni perché era stato della nipotina morta che lo aveva così bene ammaestrato a svolar per casa fuori della gabbia? E che sapesse che il vecchio nonno, una volta che lo aveva sorpreso dietro una delle finestre a spiare tutto intento attraverso i vetri chiusi il volo spensierato di quel cardellino per la stanza, era andato furente ad ammonir la padrona che guaj, guaj se un'altra volta lo avesse sorpreso lì? Lì? Quando? Come.. La padrona... i nonni ... la finestra ... il cardellino?<sup>12</sup>

Ma il mondo delle supposizioni crolla di colpo di fronte alla cogente realtà, come sottolineato dalla brusca ed inequivocabile frase che apre il periodo seguente: «E così un giorno, se lo mangiò...»<sup>13</sup>. Il mondo ideale fatto di desideri, proiezioni sentimentali, di ponderazioni etiche fondate sul buon senso svanisce di fronte alla brutale indifferenza della natura, simboleggiata dal comportamento del gatto, il quale, appena «un momento dopo, che s'era mangiato il cardellino [...] se ne stava tranquillo, così tutto bianco sul tetto nero a guardare le stelle»<sup>14</sup>.

La novella si chiude in modo ciclico, ossia proprio nello stesso modo in cui si era aperta: con gli astri alti nel cielo che contemplan (senza comprendere) la vita che giù sulla terra brulica in quei «tetti di quel paesello tra i monti»<sup>15</sup>. Un ciclo a dire il vero non perfetto, ma frutto dell'ambiguità, nel quale vi sono «figure di un mondo assurdo, senza disegno e senza scopo; illustrano un nichilismo che a prima vista pare completo»<sup>16</sup>.

Una singolare novella del 1920 assume invece significati meta-letterari: si tratta del noto testo *Il pipistrello*. Qui la figura dell'animale non è protagonista, né assume caratteristiche o sembianze umane, ma la sua azione è irrelata ai fatti dei personaggi in modo singolare. La vicenda si apre con un giudizio sul genere teatrale della commedia («La commedia, niente di nuovo, che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti»<sup>17</sup>), sull'esplicitazione della trama di una di esse e, con uno sguardo diretto, sulla compagnia di attori che sta per metterla in

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 654.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 655.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Sono nello stesso tempo ambigue. Il gatto rappresenta certo l'istinto bruto, ma ancor più il principio di arbitrarità che governa il mondo, e nello stesso tempo un certo elemento di necessità. Il cardellino, dovunque e in qualsiasi forma si manifesti, rappresenta l'evanescenza, la sofferenza e la mortalità, e nello stesso tempo è simbolo di vita e di gioia. E le stelle ci forniscono un emblema tanto della capacità spirituale dell'uomo quanto della sua infinita piccolezza fisica e dell'impassibilità dell'universo» (F.Firth, *Il gatto, un cardellino e le stelle; immagini emblematiche dell'universo pirandelliano* in AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, cit., p. 91).

<sup>17</sup> N.A., I, 1, p.223.

scena. Durante il periodo di prove per lo spettacolo un pipistrello irrompe sul palcoscenico, puntando dritto sul volto della prima attrice, la Gastina, la quale rimane terrorizzata. Il verificarsi quotidiano dell'irruzione del volatile, sempre sulla stessa scena nella quale la donna deve pronunciare una battuta essenziale allo sviluppo dell'azione, mette a serio rischio la riuscita della commedia stessa. Iniziano quindi i conflitti tra i personaggi: il capocomico e l'autore del testo Faustino Perres sono preoccupati per la loro reputazione; e, soprattutto, sono scettici sulla effettiva possibilità di realizzare alla lettera lo spettacolo, perdurando l'imprevisto sistematico del pipistrello che, con buona probabilità, dimora presso le strutture del teatro, e di andarsene non vuole affatto saperne.

Il dialogo concitato tra l'autore Perres e l'attrice Gastina diventa presto un dissidio tra due principi trattati nella saggistica dell'autore in materia di estetica teatrale: l'illusione della verità dell'opera d'arte e la pura verità data invece dalle dinamiche della vita reale<sup>18</sup>. La donna propone infatti di sfruttare in positivo il disagio creato dal pipistrello, dando libero sfogo alla sua paura e quindi non ignorandolo a forza. Ciò altererebbe certo il copione del testo e le note di regia impartite dal capocomico; ma avrebbe un effetto immediato sugli spettatori, i quali gradirebbero l'efficacia recitativa dell'attrice, credendo un pezzo di bravura e di intensa immedesimazione ciò che invece è solo conseguenza diretta della realtà.

La scena, insomma, sembrerebbe veritiera. Nonostante le proteste di Faustino Perres e del capocomico, la sera del debutto Gastina, all'ennesimo volo del pipistrello sopra la tua testa, sviene sul serio sulla scena, provocando l'acclamazione a gran voce da parte del pubblico. Le ragioni della realtà trionfano su quelle dell'illusione, anche se lo scrittore Perres fino all'ultimo resta scettico.

Passando, con breve sguardo, alla produzione degli anni Trenta, si nota come gli spunti favolistici finiscano per rifluire nelle novelle in forma di apologo morale. La novella *Fortuna d'esser cavallo* (1935) inizia descrivendo luoghi e contesti in cui si trova un cavallo abbandonato dal suo padrone; e tutto il testo si interroga in seguito se l'animale sia o meno cosciente di queste condizioni e di quelle che lo attenderanno. Oscillando tra punto di vista dei passanti e probabili pensieri venuti in mente al cavallo, il narratore esprime le proprie considerazioni dialogando con i lettori:

Non mangiasse, un cavallo, ma mangia. E per il servizio che quello può ancora rendere così vecchio e malandato, siamo giusti, vi par che valga la spesa del fieno o anche un po' di paglia da dargli a mangiare?

Avere un cavallo e non saper che farsene, dev'esser pure un bell'impiccio.

Tanti, per levarselo, ricorrono al mezzo sbrigativo d'ucciderlo. Una palla di fucile costa poco. Ma non tutti hanno il cuore di farlo.

---

<sup>18</sup> Come è noto sarà questo in realtà il nucleo del conflitto presente nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922) e il tema, in generale, di tutta quanta la così detta trilogia del teatro nel teatro.

Resta però da vedere se non è più crudele abbandonarlo così. Certo, a vederlo ora davanti la porta chiusa d'una casa vuota e deserta, povera bestia, fa una gran pena. Quasi quasi verrebbe voglia di andargli a dire in un orecchio che non stia più lì ad aspettare inutilmente.<sup>19</sup>

La novella però tocca il suo apice tematico quando, appena poche righe dopo, viene affrontata la questione della libertà. Che senso avrebbe infatti la libertà per un cavallo? Egli riesce sul serio a pensarsi in questo stato? Il narratore pone questi quesiti e li mette in contrasto con ciò che pensa la maggior parte degli uomini:

Ma già, un cavallo, anche quando l'abbia davvero, la libertà, gli è forse dato di farsene un'idea? L'ha, e ne gode senza pensarci. Quando gliela levano, dapprima per istinto si ribella; poi, addomesticato, si rassegna e si adatta. [...] Pure in campagna, dove sia coltivata, non s'ammette che un cavallo vada libero; figurarsi poi in mezzo a un abitato dove ci son donne e bambini. Un cavallo non è come un cane che può restar senza padrone, e, se va per via, nessuno ci fa caso. Un cavallo è un cavallo; e se non lo sa, lo sanno gli altri che lo vedono<sup>20</sup>

Il cavallo diviene così figura d'enigma e d'indifferenza. Di fronte a lui l'interpretazione umana s'arresta in una totale sospensione di senso e giudizio. Se gli espressivi occhi di un cane riescono a dire molto circa la sua identità, viceversa quelli di un equino non sono molto comunicativi e proprio per questo motivo generano ansia e paura<sup>21</sup>. Il narratore dopo avere spiegato ciò passa nuovamente a narrare l'episodio. Ma la sintassi si fa presto sempre più scomposta e il ritmo che ne risulta è disomogeneo. Come fosse una voce fuori campo in un set cinematografico, chi narra segue in presa diretta i successivi movimenti dell'animale, non prima di aver creato un senso di attesa nel lettore («Stiamo piuttosto a vedere tranquillamente dove va»<sup>22</sup>). Il cavallo erra per le strade del paese senza una meta precisa, ma soltanto spinto dal suo naturale bisogno («Ma d'un cavallo che volete sapere? Un cavallo sa soltanto che ha fame»<sup>23</sup>): cerca cibo e viene prontamente respinto dagli abitanti dei quartieri. Il finale del testo è emblematico: da un lato viene sciolto e chiarito il titolo («Non dimentichiamo la fortuna che ha quel cavallo: la fortuna d'esser cavallo»<sup>24</sup>): la fortuna tautologica che ha l'animale consiste nell'appartenere alla sua propria specie e razza. Il cavallo sarebbe

---

<sup>19</sup> N.A., III, 1, p.754.

<sup>20</sup> Ivi, p.755.

<sup>21</sup> «occhi così tutti specchianti, con un brio di guizzi e certi baleni, che nessuno comprende, d'una vita sempre in ansia, che può adombrarsi di nulla. Non è per ingiustizia. Ma non sono gli occhi d'un cane, umani, che chiedono scusa o pietà, che sanno anche fingere, con certi sguardi a cui la nostra ipocrisia non ha più nulla da insegnare. Gli occhi d'un cavallo, ci vedi tutto, ma non ci puoi leggere nulla» (Ivi, p. 756). Come si può notare al di là dell'idea di impenetrabilità che traspare analizzando lo sguardo del cavallo, queste parole del narratore aggiungono un di più di moralità e di denuncia critica alla mentalità comune.

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> Ivi, p.757.

<sup>24</sup> Ivi, p.758.

fortunato perché, a differenza dell'uomo, non pensa alle sofferenze che gli capitano o all'essere libero. Pirandello ritrova così nella figura dell'animale quel senso di distanza dal complesso modo di vivere degli uomini e ciò è indice di una critica sottile ma incisiva alla società nel tempo in cui vive.

Apologo che contiene un'allegoria di tipo antropologico<sup>25</sup> è stata definita la novella *La prova* (1935). Nel testo, che presenta alternati spunti onirici e partizioni saggistico-espositive, il narratore immagina che due orsi facciano irruzione in una chiesa, chiedendo di due giovani chierici friulani in partenza per la Cina. Gli animali dovranno far superare loro una prova di coraggio voluta e commissionata da Dio in persona. Se la prima parte della novella presenta situazioni dell'assurdo in quanto si assiste al dialogo tra l'orso e un sagrestano, la seconda parte è incentrata piuttosto sul racconto del fatto, intervallato dalle spiegazioni del narratore:

La scena è qui rappresentata con una certa malizia che certo i due chierici, nell'immaginarla, non ci misero; ma che Dio parli con le bestie meglio che con gli uomini non mi pare che si possa mettere in dubbio, se si consideri che le bestie (quando però non siano in qualche rapporto con gli uomini) sono sempre sicure di quello che fanno, meglio che se lo sapessero; non perché sia bene, non perché sia male (chè queste son malinconie soltanto degli uomini) ma perché seguono obbedienti la loro natura, cioè il mezzo di cui Dio si serve per parlare con loro. Gli uomini all'incontro, petulanti e presuntuosi, per voler troppo intendere pensando con la loro testa, alla fine non intendono più nulla; di nulla sono mai certi; e a questi diretti e precisi rapporti di Dio con le bestie restano del tutto estranei; dico di più, non li sospettano nemmeno<sup>26</sup>

Quando i due orsi raggiungono i chierici sui monti, quest'ultimi restano sbigottiti per la paura, ma inaspettatamente, anziché fuggire con grida o gesti eclatanti, reagiscono con un primo debole sorriso sulle labbra, lanciandosi sguardi ammiccanti tra loro. Gli animali a questo punto, considerando conclusa e superata la prova, si allontanano a passo lento, risalendo la cima. Gli uomini, consideratisi ormai in salvo, smorzano la tensione e si abbandonando quindi ad una seconda «lunga fragorosa risata»<sup>27</sup>. I due sorrisi hanno significati simbolici complessi. Il narratore prova ad esplicitarli nel prosieguito del testo, avvertendo in realtà che i due religiosi solo in parte hanno colto nella strana missione compiuta dagli orsi il segno del divino, individuandovi piuttosto una beffarda e dispettosa presenza diabolica. L'aver così confuso i due piani è indice di una effettiva debolezza, nonché stato di precarietà in cui versa il sentimento religioso nell'uomo. La favola in realtà

---

<sup>25</sup> R. Luperini, *Il riso di Pirandello*, in Id., *Pirandello*, cit. p.170.

<sup>26</sup> N.A., III, 1, p.729.

<sup>27</sup> Ivi, p. 731.

comunica al lettore un più vasto e intricato conflitto tra natura e forme della civiltà nel convulso mondo moderno<sup>28</sup>.

E in un contesto parimenti moderno è ambientata una novella del 1936 dal titolo *La tartaruga*. Scenario privilegiato è questa volta la città, ossia la dimensione iper-urbana che pare annientare in modo mostruoso<sup>29</sup> l'uomo e la natura, soffocando sul nascere le sue fantasie o i desideri utopici per vivere una vita migliore. Il personaggio protagonista, Mister Myshkow, credendo alla leggenda secondo la quale le tartarughe porterebbero fortuna, ne acquista una e la trasferisce nel suo appartamento a New York, dove vive con il resto della sua famiglia. Con essa, a causa della presenza dell'animale, si innescano ben presto situazioni di conflitto e totale incomunicabilità. Se infatti la tartaruga rappresenta per Mister Myshkow un simbolo di ritrovata felicità e spensierata giovinezza, per paradosso i suoi bambini in essa non vedono altro che un oggetto inerme, «uno stupidissimo giocattolo da trattare così, con la punta del piede»<sup>30</sup>. Un conflitto generazionale che matura alla rovescia in un alterato contesto valoriale: lui preso da un «inguaribile giovanilità»<sup>31</sup> e i figli definiti vecchi, deformati al rango di bambolotti meccanici, aridi di spontanei sentimenti, «chiusi per tanto tempo in un ventre di majolica, come confetti in una scatola»<sup>32</sup>. Ecco quindi che la proverbiale longevità e stato di vecchiezza attribuita alle centenarie tartarughe è così trasferita, con estro ironico, al mondo umano. Con la moglie infine vi sono assurde scene di gelosia, tant'è che la donna intima di sbarazzarsi presto dell'innocuo animale, accusato di essere preferito a lei.

Nelle ultime pagine del testo Myshkow è costretto ad aggirarsi sempre più spaesato e malinconico per le strade cittadine, dove luoghi, leggi o contesti non gli permettono di abbandonare la tartaruga, come in un primo momento vorrebbe. Ed ecco che così egli appare come «uno dei tanti individui alienati e afasici che popolano la narrativa pirandelliana»<sup>33</sup>. Un senso di smarrimento che, con

---

<sup>28</sup> «Si direbbe che in *La prova*, riso inconsapevole e irrisione costituiscono i poli dialettici di una fase evolutiva dell'umanità in cui la spinta della natura è ancora forte, ma già si avverte l'influenza della civiltà. I due giovani, per la loro età e perché provengono da un ambiente rustico e alpestre, non sono ancora immersi nella *forma* e tuttavia, in quanto chierici, sono già condizionati da credenze e norme di una religione dogmatica e convenzionale. D'altronde, non è neppure casuale che coprotagonisti del racconto siano gli orsi, simboli degli antenati degli uomini [...] figure degli istinti originari e, insieme, della fase iniziale dell'evoluzione umana verso la civiltà» (R. Luperini, *Il riso di Pirandello*, in Id., *Pirandello*, cit. p.170 bis).

<sup>29</sup> Su tale concetto, riferendosi all'ultima produzione novellistica dell'autore, ha scritto parole memorabili Giuseppe Petronio: «Più Pirandello acquista coscienza della tragicità della vita, e più la città gli appare un mostro tentacolare, strumento della sofferenza dell'uomo, e più, per contrasto, la natura gli acquista fascino, si fa promessa o miraggio di una pace consolatrice. Perciò, nelle ultime novelle la città non è più la squallida Roma impiegatizia degli anni antecedenti, ma è la vertiginosa medusea città americana» (G.Petronio, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, cit., pp.217-218).

<sup>30</sup> N.A., III, 1, p.746.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 748.

<sup>33</sup> V. Baldi, *Pirandello and the City. I «racconti americani» nelle «Novelle per un anno»* in «Strumenti critici» XXVII, 3, (n.130), settembre-dicembre 2012, p. 481.

buona probabilità, dovette essere quello stesso provato dallo scrittore nei suoi viaggi degli Stati Uniti, come si evince mettendo a confronto il testo narrativo con alcuni segmenti epistolari<sup>34</sup>.

La ricca immaginazione narrativa dello scrittore di Agrigento si nutre dunque, anche per questi testi più tardi, delle medesime caratterizzazioni che hanno attraversato le novelle precedenti: impressioni ricavate dal proprio vissuto personale, alta densità riflessiva dei contenuti, metafore e spunti meta-letterari. Si tratta di processi che, rielaborati opportunamente sottoforma di figure e immagini, ottengono l'effetto di una scrittura plurima, dall'estrema duttilità stilistica, incline alla scomposizione analitica, agli sconfinamenti fantastici e all'intreccio di più piani strutturali.

In Pirandello inoltre, proprio questa continua «intercomunicabilità tra un genere e un altro»<sup>35</sup>, per dirla con Macchia, ha consentito di vedere nella novella, così come, del resto, nel saggio critico (pure in modi e con obiettivi diversi), forme che hanno saputo accogliere nuovi esiti espressivi, trasformazioni e ibridazioni in seno ai loro stessi statuti di definizione. E assumere, per questa via “laboratoriale” e *in fieri*, un significato letterario importante nell'ambito della modernità proto novecentesca e successiva.

---

<sup>34</sup> Ne dà informazione accurata Valentino Baldi, il quale giunge alle seguenti conclusioni: «Nel racconto e nelle lettere, New York appare come il simbolo di una realtà moderna e metropolitana, un circo luminoso e confuso in cui segni di caducità prendono il posto di monumenti eterni» (*Ibidem*).

<sup>35</sup> G. Macchia, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, vol.IX, (*Il Novecento*), a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1969, p.444.

## ***Bibliografia***

### **Opere di Luigi Pirandello:**

L.Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F.Taviani (e una testimonianza di A. Pirandello) , Mondadori, Milano, 2006.

L.Pirandello, *Novelle per un anno*, 3 v., a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Mondadori, Milano, 1993.

L. Pirandello, *Maschere nude*, 4 v., a cura di A. D'Amico, premessa di G. Macchia, Mondadori, Milano, 1997.

L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, 2 v. , a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano, 1998-2000.

L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari* , a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1965

L. Pirandello, *Taccuino di Harvard*, a cura di O. Frau e C. Grignani, presentazione di D. Della Terza, Mondadori, Milano, 2002.

L. Pirandello, *Carteggi inediti. Con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gbernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma , 1980.

L.Pirandello, *Lettere da Bonn: 1889-1891*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma, 1984.

L. Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma, 1996.

L. Pirandello, *Taccuino segreto* , a cura e con un saggio di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1997

L. Pirandello, *Pagine ritrovate*, a cura di P. Meli, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2010.

## Studi sull'autore:

AA. VV., *Intorno a Pirandello. Percorsi e interpretazioni* a cura di A. Dentone e A. Contini, Le Mani, Chiavari (Genova), 2008.

R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli, 1972.

U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

Id., *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1980.

Id., *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma, 1984.

N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Bari, 2000.

A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1962R. Deidier, *La certezza del nome. Note sul Fu Mattia Pascal*, in «Arco Journal», 2008.

C. Donati, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1983.

F. Gioviale, *L'altro Pirandello. La tradizione come luogo del moderno* in «Acquario», rivista quadrimestrale di cultura, anno IV, numero 8/9/10, maggio 1986.

Id., *Luigi Pirandello. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti (Me), 1986.

G. Guglielmi, *Peri Bathous. La prosa italiana del Novecento. I, Umorismo, metafisica, grottesco* Einaudi, Torino, 1986.

M. Guglielminetti, *Pirandello*, Salerno editrice, Roma, 2006.

M. Guglielminetti – G. Ioli, *Luigi Pirandello* in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno edizioni, Roma, 1999, pp.1179-1241.

A. Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze, 1982.

R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Bari, 1999.

G. Macchia, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. X., *Il Novecento*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1969.

- Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1981.
- G.Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il mulino, Bologna, 1987.
- E. Providenti, *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Polistampa, Firenze, 2009
- A. R.Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno editrice, Roma, 2000.
- Id., *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*. Salerno editrice, Roma, 2008.
- C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano, 1960.
- R. Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Cesati, Firenze, 2005.
- B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- F. Zangrilli *Pirandello e i classici, Da Euripide a Verga*, Cadmo, Firenze, 1995.
- Id., *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Pesaro, 2001.
- F. Zangrilli, *Pirandello. Presenza varia e perenne.*, Metauro, Pesaro, 2007.
- N.Tedesco, *Pirandello e le passioni*, in Id., *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Bonanno, Acireale-Roma, 2009

**Sul contesto storico, gli autori, i movimenti e i generi letterari otto-novecenteschi:**

- G. Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Roma, 2016.
- R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Nistri Lischi, Pisa, 1969.
- P. Bordieau, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2005.
- L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, a cura di P. Azzolini, Liguori, Napoli, 1988.
- C. Carmina, *Dalla Francia all'Italia: Capuana, De Roberto e il romanzo italiano*, in AA., VV., *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso nazionale Associazione degli italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q.Marini, L. Surdich, Città del silenzio edizioni, Novi ligure, 2012.

- A., Carta *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Ets, Pisa, 2008.
- Id., *Itinerario critico di Luigi Capuana* in Id. *Il cantiere Italia. Il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, duepunti edizioni, Palermo, 2012
- G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Loffredo, Napoli, 1965.
- G. Cattaneo, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della letteratura Italiana*, a cura di C. Cecchi, E. Sapegno, Vol. VIII, *Dall'800 al '900*, Garzanti, Milano, 1976, pp.269-488.
- S. Comes, *Scrittori in cattedra. Ferrari, Capuana, Pirandello, Bertacchi*, Olschki editore, Firenze, 1976.
- P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, 2, *La forma del testo, la prosa*; Einaudi, Torino, 1995.
- F. De Roberto, *Novelle* in Id., *Arabeschi*, N. Giannotta editore, Catania, 1883.
- M. Di Giovanna, *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani* Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2009.
- A. Di Grado, *Introduzione. L'ingombro scrittoio di Federico De Roberto*, in F. De Roberto, *Documenti umani*, BelAmi edizioni, Pescara, 2009.
- F. Gioviale, *Discordanti armonie di Otto-Novecento: Pirandello narratore dell'inanismo contemporaneo* in *Storia della Sicilia*, VIII, 2, *Pensiero e cultura letteraria dall'800 al '900*, a cura di N. Tedesco, Editalia Domenico Sanfilippo Editore, Roma, 2000.
- G. Guglielmi, *Manzoni, Leopardi e gli istituti linguistici* in Id., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974.
- P. Mazzamuto, *Capuana critico militante*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I Critici*, collana diretta da G. Grana, Marzorati, Milano, 1989.
- A. Perli, *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2012.
- G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 2, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 687-763.

N. Tedesco, *La coscienza letteraria del Novecento. Gozzano, Svevo e altri esemplari*, Flaccovio, Palermo, 1999.

F. Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Ets, Pisa, 1992.

### **Studi teorici generali sulla narrazione:**

W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolay Leskov* Einaudi, Torino, 2011.

A. Berardinelli, R. Ceserani, *Il testo narrativo*. Il Mulino, Bologna, 2005.

P. Brooks, Trame. *Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1995.

W. C. Booth, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.

U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.

G. Genette, *Figure III. Il discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1986

Id., , *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989

D. Meneghelli (a cura di), *Le teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia Unita*, Ediz. Dall'Orso, Alessandria, 1990.

G. Prince, *Dizionario di narratologia*, Sansoni, Firenze, 1990.

P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, JacaBook, Milano, 1988.

C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino, 1974.

R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, (1966), Il Mulino, Bologna, 1970.

A. Stara, *Le avventure del personaggio*, Le monnier, Firenze, 2004.

H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il mulino, Bologna, 2004.

G. Turchetta, *Il punto di vista*, Laterza, Bari, 1999.

F. Vittorini, *Il testo narrativo*, Carocci, Roma, 2005.

**Sulla forma saggio in generale:**

AA. VV., *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario* (a cura di L. Avellini, G. Canterutti, S. Albertazzi) il Mulino, Bologna, 2007.

AA., VV., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, :duepunti edizioni, Palermo, 2007.

T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972.

T. W. Adorno, *L'essai comme forme*, in *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984.

L. Anceschi, *Il critico scrittore*, in Id., *Fenomenologia della critica*, Patron, Bologna 1966.

S. Battaglia, *Saggio* in *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1994, (*ad vocem*)

A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002.

W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2014.

N. Bellucci, A. Cortellessa, (a cura di) *Quel libro senza uguali. Le "Operette morali" e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma, 2000.

M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino, 2015.

L. Curreri, G. Fichera (a cura di), *Il saggismo degli scrittori. Impegno, finzione e verità*, Nerosubianco, Cuneo, 2013.

A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma, 2012.

P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal Neoidealismo ad oggi*, Laterza, Bari, 1997.

G. Luckacs, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002.

G. Macchia, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Adelphi, Milano, 1988.

G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1988.

M. Sacco Messineo, *La forma del saggio critico. Modalità e parabola nel Novecento* in Studi di italianistica per P. M. Sipala, a cura di S. Zappulla Muscara, *Siculorum gymnasium*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 2002.

T. Todorov, *Critica della critica: un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino, 1986.

T. Todorov, *L'origine dei generi*, in Id. *I generi del discorso* (a cura di M. Botto), La Nuova Italia, Firenze, 1993.

### **Sul saggio pirandelliano:**

AA., VV., *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo, 1982.

A. Alessio, *Lawrence Sterne, Pirandello e L'Umoreismo*, in «Pirandelliana», 6, 2012, pp. 13-30.

S. Balloni, *Metapsichica e teosofia tra Capuana e Pirandello*, in «Antologia Viesseux», 33, 2005, pp. 63-85.

G. Biagioli, *Pirandello e la critica*, NuovaLogos, Aprilia, 2013.

R. Barilli, *Pirandello e la culturologia*, in Id., *La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano, 1981.

R. Bodei, *Lo spontaneo artificio: Pirandello e la costruzione del soggetto* in Id. *Destini personali L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009.

M. Cantelmo, *Vedere, far vedere, essere visti: dalla Weltanschauung dell'autore alla visione narrativa*, in «Strumenti critici», gennaio 1996, pp. 111-135.

M. Cantelmo (a cura di), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Bulzoni, Roma, 1997.

M. Cantelmo, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Longo, Ravenna, 2004.

M.A. Caponigro, *Sull'umorismo di Pirandello e altri saggi di teatro*, Aracne, Roma, 2005.

P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Cadmo, Fiesole, 2002.

- G. Compagnino, *Letteratura, lingua e nazione nel primo Pirandello*, in «Le Forme e la Storia», Rivista di Filologia moderna , n.n I, 1989.
- F. Curi, *L'umorismo di Pirandello nel sistema della modernità letteraria*, in *L'ultimo Pirandello e l'Abruzzo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani (Chieti 15-16 settembre 1986), a cura di F. Nicolosi e V. Moretti, Vecchio Faggio Ed., Chieti, 1988.
- A. De Crescenzo, *"Come nemi sopra una rovina": Pirandello e la coscienza critica della modernità* , in «Il Veltro», 2009, N.1.2, pp. 109-114.
- A. Leone De Castris, *Il tempo dell'«Umorismo»: L'uomo senza unità*, in Id., *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1962.
- E. Ferrario, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1978.
- G. Ferroni, *Il meccanismo e la «vita»: Bergson e Pirandello in Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974, pp. 25-53.
- E. Ghidetti, *Introduzione a L.Pirandello, L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze, 1994.
- P. Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Cultura dell'Umorismo dall'Otto al Novecento*, in Id., *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005.
- M. Guarna, *Filosofia del lontano: la teoria dell'umorismo in Luigi Pirandello*, Bonanno, Acireale-Roma, 2009.
- G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento I*, Einaudi, Torino, 1986.
- S. Guglielmino, *Prefazione a L.Pirandello, L'umorismo*, Garzanti, Milano, 1995.
- W. Krysinisky, *L'architettura dialogica dell'umorismo: linguaggio dei registri, linguaggio delle strutture*, in *Pirandello e la lingua*, a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1994.
- F. Loriggio, *Ridere e la modernità: sull'umorismo pirandelliano*, in *Le fonti pirandelliane*, a cura di A. Alessio e G. Sanguinetti Katz, Palumbo, Palermo, 1996.
- S. Masi, *Alle origini dell'umorismo pirandelliano: la collaborazione al "il Marzocco"*, in «La rassegna della letteratura italiana» , vol. 102, n. 2, 1998, pp. 521-536.
- G. Miccichè, *Il problema dell'umorismo in Pirandello*, Giraldi editore, Bologna, 2013.

- P. Milone, *Introduzione a L. Pirandello, L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1996.
- C. Musumarra, *Pirandello critico* in *Saggi di letteratura siciliana*, Le Monnier, Firenze, 1973, pp. 50-74.
- F. Nardi (a cura di), *L'emozione feconda. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008.
- G. Patrizi, *Pirandello e l'Umorismo*, Lithos, Roma, 1997.
- A. R. Pupino, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno editrice, Roma, 2013.
- M. Pomilio, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Liguori, Napoli, 1966.
- M. Sacco Messineo, *Un alunno della seconda scuola desanctisiana: Giorgio Arcoleo*, in Id. *La forma cava. Saggi di critica letteraria*, Palermo, Dharba editrice, 1991.
- F. Zangrilli, *Pirandello e il giornalismo*, Salvatore sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2003.
- L. Zinna, *Il relativismo esistenziale di Luigi Pirandello* in «Rivista di Studi italiani», Anno XXXII, 1, giugno 2014.
- S. Zappulla Muscarà, *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, in Id., *Pirandello in guanti gialli*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta, Roma, 1983.

### **Teorie della letteratura, teorie sulla forma novella:**

- AA. VV., *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico critico sulla short story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, a cura di V. Intonti, Edizioni dal sud, Modugno, 2003.
- AA. VV., «*Leggiadre donne...*» *Novella e racconto breve in Italia* (a cura di F. Bruni) Venezia, Marsilio, Venezia, 2000.
- AA. VV., *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre, 1988, Salerno editore, Roma, 1989.
- AA. VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Bastogi, Foggia, 1985.

AA. VV., *La novella italiana (186-1920)*, a cura di F. Pierangeli, Unicopli, Milano, 2012.

AA.VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (a cura di T. Todorov), Einaudi, Torino, 2003.

L. Anceschi, *Delle istituzioni letterarie* in «Il Verri», ottobre 1970, n. 35, pp.22-24, ora in *Teoria della letteratura*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Il mulino, Bologna, 1980.

A. Asor Rosa, *Introduzione a La Novella Occidentale. Dalle origini ad oggi*, 2 voll., Canesi, Roma, 1960: I, pp.7-18.

E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1984.

I. Bagni, C. Savettieri, A. Stara, A. Viti, a cura di, *Repertorio bibliografico ragionato* in «Moderna», XII, 2, 2010, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, pp.251-296.

G. Baldissoni, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*. Olschki, Firenze, 1992.

A. Berardinelli, *Forme e identità del racconto italiano*, in «Nuovi Argomenti», 17, gennaio-marzo 2002, pp. 254-260.

G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet studio, Macerata, 2008.

F. Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci editore, Roma, 2013.

G. Cattaneo, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della letteratura Italiana*, a cura di C. Cecchi, E. Sapegno, Vol. VIII, *Dall'800 al '900*, Garzanti, Milano, 1976.

M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976.

F. Di Legami, *La funzione lirica nel narrare breve alle soglie del Novecento*, in «Rivista di Studi italiani», Anno XXX, 1, giugno 2013, pp.491-506.

P. De Meijer, *La forma breve del narrare*, *La prosa moderna. Forme del testo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A.Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1995, p.784.

G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino, 1998.

M. Guglielminetti, *La novella fra Ottocento e Novecento*, in Id., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Milella, Lecce, 1990, pp. 105-114.

R.Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna* in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.

G.Lukàcs, *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič»* in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino, 1968.

G.Lukàcs, *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002.

G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto* in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 1994.

F.Pelizzi, *Introduzione: Forme del racconto*, in *Forme e statuto del racconto breve*, «Bollettino'900», 2005,1-2.

G. Policastro, *La «brevità succosa»: la novella e il canone contemporaneo (per un'ipotesi di revisione)*, in AA. VV., *Per Romano Luperini*, a cura di P.Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010, pp. 237-244.

C.Segre, *«La novella e i generi letterari»*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino, 1993.

V. Spinazzola, *I vantaggi della brevità*, in AA. VV., *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio della MOD, Società italiana per lo studio della modernità letteraria, (a cura di N. Merola, G.Rosa), Vecchiarelli, Manziana, Roma, 2004.

R. Wellek, A.Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1980, p. 305.

S.Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*.

### **Sulle novelle pirandelliane:**

AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Edizioni del Centro nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980

C. Alvaro, *Prefazione a L.Pirandello, Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano, 1956, ora in Id., *Scritti su Pirandello*, introd. e testo crit. a cura di A. Giannanti, Rubbettino, 2013

P. Agostini, *Lo spazio della notte. Pirandello: le novelle, il simbolo*, Cesati, Firenze, 1988

V. Baldi, *Novelle dall'incubo. Immaginario onirico e strutture simmetriche in Borecche e la guerra e Una giornata* in «Critica letteraria», Anno XXXVIII, fasc.II, 147, (2010) pp. 238-270

Id., *Pirandello and the City. I racconti americani nelle «Novelle per un anno»* in «Strumenti critici», 2012, 3, pp. 477-490

Id., *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia, 2012.

R. Barilli, *Le novelle di Pirandello* in Id., *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964.

C. Barbarulli, A. Benedetti, U. Ceccoli, *Il mondo dello zolfo nelle «Novelle per un anno»: tra lessico e forma*, in «Rivista di studi Pirandelliani», s. III.,VII, 2 (giugno 1989), pp. 71-80.

B. Basile, *Oltre la morte, con Pirandello* in «Filologia e critica», a. XIV, fas. II, maggio-agosto (1989), pp. 276-285.

S.Battaglia, *Il senso della vita nei racconti di Luigi Pirandello*, in *Filologia e letteratura*, I, 33 (1963), pp. 1-14

C. Bertoni, *Pirandello. Dalle novelle al teatro*, in «Alias», 9 aprile 2011.

S.Blazina, *L'epilogo e la novella. Verga, D'Annunzio, Pirandello* in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, (*Teoria e storia dei generi letterari*, vol.I), Bastogi, Foggia, 1985.

- G. Bonifacino, *Inventare la verità. Fantasmi dell'allegoria in Pirandello*. in Id., *Incanti figurati Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda, Pirandello, Bontempelli*, Pensa Multimedia, Lecce, 2012.
- N. Bonifazi, *Pirandello dall'umorismo alla realtà del sogno* in Id., *Teorie del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati Longo*, Ravenna, 1982, pp. 109 -139.
- E. Bonora, *Sulle «Novelle per un anno»* [1986], in Id., *Montale e altro Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1989.
- N. Borsellino, *Sul testo delle «Novelle per un anno»: redazioni e variazioni in Pirandello 1986*, a cura di G.P. Biasin e N.J. Perella, Bulzoni, Roma, 1987.
- Id., *Una modernità permanente, Introduzione a L. Pirandello, Novelle per un anno*, Garzanti, Milano, 1994.
- Id., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- P. Briganti, *Introduzione a L.P. Dalle novelle al teatro* Mondadori, Milano, 1998.
- C. Bronowski, *Sognare con gli occhi aperti. Il fantastico del reale di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 7, 2013, pp. 131-136.
- P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno. Saggi e bibliografia della critica*, Longo editore, Ravenna, 1997.
- P. Casella, *Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessione sui personaggi e sulla loro caratterizzazione* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 37, 2011, pp. 113-129.
- S. Campailla, *Introduzione a L.P. «Novelle per un anno»*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Newton Compton, Roma, 2007.
- A. Castagnino, *Il treno ha fischiato: un viaggio di lucida follia* in «Pirandelliana», 8, 2014, pp. 37-44.
- R. Castellana, *La novella modernista in Italia. Pirandello e Tozzi*, in AA. VV., *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pacini editore, Pisa, 2013, pp. 196-199.
- G. Cerina, *Pirandello e la scienza della fantasia. Mutazioni del procedimento nelle «Novelle per un anno»*, ETS, Pisa, 1983.

- S. Costa, *L'arte crudele del saltimbanco*, in *Ricerche su Pirandello*, a cura di G. Luti, Gutenberg, Verona, 1982.
- Id., *Introduzione a L.P. Novelle per un anno IV*, Oscar Mondadori, Milano, 2011.
- U. Colombo, *Pirandello e la fede nelle "Novelle per un anno"*, in *Pirandello e l'oltre*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano, 1991.
- N. De Vecchi Pellati, *Pirandello: uno stile "fuori di chiave". Strategie dell'umorismo nelle «Novelle per un anno»*, Grafo, Brescia, 1998.
- B. Van den Bossche, *Differenze linguistiche nelle novelle di Pirandello*, in AA. VV., *Pirandello e la traduzione culturale*, a cura di M. Rössner e A. Sorrentino, Carocci, Roma, 2012.
- Id., *Di professione novellaro: Pirandello, short stories and literary identity* in «Pirandello's studies» 33, 2013.
- Id., *A spasso per Roma. Antichità e unità nelle novelle di Pirandello*, in *Atichità/unità. Storia, cultura e cinema in Italia*, a cura di L. Curreri, Nerosubianco edizioni, Cuneo, 2013, pp. 37-50.
- Id., *Va bene! La famiglia nelle novelle di Pirandello*, in *Armonie e conflitti*, a cura di I. De Seta e P. Moreno, Peter Lang, Bern/Bruxelles, 2013.
- P. Di Nepi, *Le prime novelle di Pirandello* in «Il Veltro» vol. XIX, 3-4, 1975, pp. 350-354.
- F. D'Intino, *L'antro della bestia*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1992.
- C. Donati, *Rileggere Pirandello*, in «Bollettino '900», giugno-dicembre 2002, 1-2.
- A. Fariello, *Tematiche e simboli nelle "Novelle per un anno"*, Bari, Laterza, 2006.
- Id., *Il tema della morte nelle «Novelle per un anno»* in «Linguistica e letteratura», 2009, 1-2, 21-69.
- G. Ferroni, *Persona e personaggio* in AA.VV., *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano, 1990.
- M. Fino, *«Nella tenebra di una stazione deserta». Il viaggio in treno nelle novelle di Pirandello*, in L. Pirandello, *Quattro novelle di viaggio*, a cura di L. Martinelli, Allori edizioni, Fabbbrica Imola, 2008.
- N. Gazich, *Introduzione a L.P. Novelle per un anno*, Giunti, Firenze, 1994.

- Id., *Per una tipologia delle novelle pirandelliane: il caso delle meta novelle*, in «Otto/Novecento», 16, 1992, pp. 43-54.
- P. Gibellini, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo*, introduzione a L.Pirandello, *Novelle per un anno*, 3 voll., Giunti, Firenze, 1994.
- P. D. Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani* Mucchi, Modena, 1994.
- E. Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- G.P. Giudicetti, *Le prime novelle di Pirandello (1884-1909): un invito alla razionalità*, in *Le passioni di Pirandello*, (Atti del Convegno Internazionale Lovanio-Anversa, 11-12 maggio 2007), a cura di B. Van den Bossche e M. Jansen, Franco Cesati editore, Firenze, 2010, pp. 45-64.
- P. Grossi, *L'iperbole e l'enfasi: note sulla novellistica di Pirandello*, in AA. VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti (*Teoria e storia dei generi letterari*, vol.I), Bastogi, Foggia, 1985, pp. 283-293.
- G.Guglielmi, *Mondo di carta*, in Id., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974.
- M. Guglielminetti, *L'interpretazione delle «Novelle per un anno»*, in AA.; VV., *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*, a cura di E. Soletti, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1989
- A. Illiano, *Una novella da recuperare: Luigi Pirandello: «Personaggi»*, in «Italica», LVI, 1979, 2, pp. 230-236.
- J. Lorch, *L'uso della narrazione in prima persona nelle novelle di Pirandello*, in AA.VV., *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell' AISLLI (Napoli, 1982), a cura di P. Giannantonio,, Loffredo, Napoli, 1985.
- L.Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli, 1986.
- Id., *Introduzione a L.Pirandello, Novelle*, Einaudi, Torino, 1994.
- R. Luperini, *Allegorismo «versus» simbolismo Pirandello e D'Annunzio novellieri* in Id., *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo, 1989.
- Id., *Il conflitto e l'interpretazione. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari, 1990, pp.100-127.
- Id., *Appunti su allegoria e simbolo nell'ultimo Pirandello*, in «Allegoria», IV, fasc., 11, 1992

- Id., *Le «Novelle per un anno» e Le novelle surreali, gli ultimi drammi e i “miti” teatrali* in Id. *Pirandello*, Laterza, Bari 1999 pp. 136-151 e pp. 152-163.
- G. Luti, *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980.
- G. Macchia, *Introduzione a L. Pirandello, Amori senza amore*, Mondadori, Milano, 1989.
- M. Argenziano Maggi, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Liguori, Napoli, 1977.
- A. Malinconico, *Pirandello e l'ermeneutica anfibia* in «Pirandelliana», 3, 2009, pp. 69-75.
- M. Manotta, *Le novelle*, in Id., *Luigi Pirandello*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- M. Manotta, *L' "altro luogo" nella narrativa di Pirandello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo Pupino, I. Primo Novecento*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli, 2009.
- D. Marchese, *Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII congresso dell'Associazione degli italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008)*, a cura di C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam, Università di Roma la Sapienza, 2009.
- A. Marini, *Questioni di forma in 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello: storia, struttura, modelli*, in «Studia Minora» Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, L 25, 2004.
- L. Martinelli, *Forma e maschera nella novella di L. Pirandello*, in AA., VV., *La persona nell'opera di L. Pirandello*, Mursia, Milano, 1990.
- P. Marzano, *Quando il nome è «cosa seria». L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello. Con un regesto di nomi e personaggi*, Ets, Pisa, 2010.
- M.C. Mauceri, *La figura dell'ombra nella narrativa di Pirandello. Suggestioni romantiche e innovazioni pirandelliane* in «Rivista di studi pirandelliani», 2 giugno 1989, XII- XII, pp. 29-47.
- R. Messina, *La contaminazione dei movimenti narrativi nella raccolta «Scialle nero» di Luigi Pirandello* in «Critica letteraria», 137, 4, 2007
- Id., *Il continuo e il discreto nella scrittura di Luigi Pirandello. Lettura narratologica della predisposizione scenica delle «Novelle per un anno»*, Loffredo, Napoli, 2009.
- P. Milone, *Dire il silenzio. La bi-logica delle «Novelle per un anno»* in «Rivista di studi pirandelliani», 2, a.VIII, giugno 1989, p. 23-48.

- N. Mineo, *La dissoluzione dell'ordinario e il progetto nella prima novellistica pirandelliana in Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze, 1983.
- R. Minore, *Il mondo delle novelle*, in *Pirandello e la sua opera*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo, 1997.
- E.Mirmina, *Pirandello novelliere*, Longo, Ravenna, 1973.
- A.M. Morace, *Ipogei pirandelliani Schibboleth*, Roma, 2014.
- A.P. Mundula, *Pirandello e le violazioni del proibito. Studio sulla novellistica pirandelliana*, Lucarini, Roma, 1986.
- I. Nardi, *Animali allegorici e animali simbolici nelle novelle di Pirandello*, in «Inventario», 2, 1981.
- G. Pedullà, *Pirandello o la tentazione del fantastico*, in L.Pirandello, *Racconti fantastici*, Einaudi, Torino, 2010.
- G. Persiani, “*La saettella del trapano*”: identità meridionale e percezione dello straniero nella narrativa di Luigi Pirandello, in «Pirandelliana», 4, 2010, p. 35-50.
- N.Pes, *L'idea come personaggio nell'arte di Luigi Pirandello*, Valerini, Pisa-Roma, 1947.
- G. Petronio, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucentia, Lucca, 1950.
- G. Pirodda, *Il relativismo pirandelliano nelle «Novelle per un anno». Ideologia e forma narrativa*, in AA. VV., *Letteratura e società, Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, vol. II, Palumbo, Palermo, 1980.
- G. Pirouè, *Pirandello conteur, Introduzione a L.Pirandello, Nouvelles pour une année*, vol- I, Gallimard, Paris, 1972.
- M. Polacco, *Gli amori, le beffe, la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, Pacini Fazi editore, Pisa, 1999.
- E.Providenti, *Le mefistofeliche novelle natalizie di Pirandello*, in Id., *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Polistampa, Firenze, 2009.
- G. Rando, *Pirandello novelliere moderno e antimoderno*, in Id., *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Franco Angeli, Milano, 2014.

- L. Salibra, *Appunti sulle metafore delle "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello*, in *Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Firenze, 1981, pp. 221-249.
- R. Salsano, *Pirandello novelliere e Leopardi*, Lucarini, Roma, 1980
- Id., *Intertestualità in Pirandello. Tra L'umorismo e la novellistica* in id., *Pirandello. Scrittura e alterità* Franco Cesati editore, Firenze, 2005 pp. 114-127.
- D.Savio, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Pirandello*, Interlinea, Brescia, 2013.
- C. Sicari, *Lo specchio e lo stigma. Il racconto pirandelliano*, Longo, Ravenna, 1979.
- G.Taviani, *'Persuasione' e 'rettorica' nelle novelle di Luigi Pirandello*, in G.Delia, F.Sposini, G.Taviani, *Ricerche sul moderno*, a cura di N. Merola, seconda serie, tomo I, Monteleone, Vibo Valentia 2000,
- Id. *Dalla parola al silenzio: le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello* in «Allegoria», XIII, fasc.37, 2001.
- N.Tedesco, *Pirandello e le passioni* in Id., *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Bonanno, Acireale-Roma, 2009.
- B.Terracini, *Le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello* in Id., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- M. Tropea, *Intrecci e temi della novellistica di Pirandello: dal 1884 al 1902* in «Le forme e la storia», 1, 1989, pp.5-37.
- Id., *L'ultimo «soggiorno» di Pirandello sulla terra: Una giornata e le novelle surrealistiche*, in *Ironia e realtà. Saggi su Verga e Pirandello*, Marra editore, Rovito, 1992.
- P.Tuscano, *Le «Novelle per un anno»* in Id., *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*, Loffredo, Napoli, 1989.
- F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Longo, Ravenna, 1983.
- Id., *La composizione della novella pirandelliana*, in «Letteratura italiana contemporanea», settembre-dicembre 1987.

Id., *Pirandello e la novella* in Id. *Pirandello. Presenza varia e perenne*, Metauro, Pesaro, 2007, pp. 13-35.