

La letteratura italiana oltre i confini



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA  
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*  
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it  
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.  
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesia Rivista di Studi.it](http://www.sinestesia Rivista di Studi.it).

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
*online* sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*  
a cura di PDE s.r.l.  
presso Mediagraf Spa  
Noventa Padovana (PD)

## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

### SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339



MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

#### DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<p><i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i>, a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)</p>	721
<p>GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i>, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)</p>	724
<p>SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)</p>	728
<p><i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)</p>	731
<p>EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)</p>	767
<p>PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)</p>	771
<p>FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)</p>	773
<p>LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i>, a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)</p>	775
<p>PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)</p>	778
<p>ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)</p>	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784  
(Rosalba Galvagno)

*Sommari / Abstract* 791

Rosa Giulio

## FANTASTICO PIRANDELLIANO E CITTÀ MODERNA

### 1. *Sottosuoli infernali*

La città moderna, rappresentata con straniante e allucinata forza visionaria in molte opere di Pirandello, interagendo strettamente con la loro struttura, non solo non ne può essere decontestualizzata e analizzata in maniera autonoma, ma va anche collegata alla sua idea di spazio, o meglio di “luogo”. Esempio l’annotazione del protagonista e io narrante dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: «I luoghi non hanno altra vita, altra realtà fuori di quella che noi diamo a loro»; a volte, sembrano diversi, perché sono cambiati i sentimenti (VI, 4), anche se aveva pur dovuto constatare che nella Roma dei primi Anni Dieci del Novecento si svolgeva una vita rumorosa e vertiginosa e, come in tutte le metropoli occidentali, si correva affaccendati con «l’orologio alla mano» (I, 1)<sup>1</sup>. Né diversamente al primo, emblematico personaggio pirandel-

---

<sup>1</sup> L’originario romanzo di L. PIRANDELLO, *Si gira...*, esce per la prima volta sulla «Nuova Antologia», tra il primo giugno e il 16 agosto 1915, e in volume a Milano presso Treves, l’anno successivo; viene ripubblicato nel 1925 a Firenze da Bemporad con il titolo definitivo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (cfr. per questi aspetti G. CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986, pp. 122-145). Per agevolare la consultazione delle opere pirandelliane senza vincolarle a una sola edizione, essendo molte e diverse quelle correnti (ma il testo di riferimento resta sempre: L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA e M. COSTANZO, 2 voll., Mondadori, Milano 1973), i riferimenti bibliografici, d’ora in poi, saranno citati solo nel testo. Per quanto concerne i *Quaderni*, i dati numerici tra parentesi indicano, rispettivamente, il Quaderno e il Capitolo del romanzo; così pure, per l’ultimo romanzo, *Uno, nessuno e centomila*, uscito a puntate nella «Fiera letteraria», tra il dicembre 1925 e il giugno 1926, poi, sempre nel 1926, presso Bemporad a Firenze, il numero del Capitolo sarà preceduto nel testo da quello del Libro. Il motivo della soggettività del reale e, dunque, dell’illusorietà dei ricordi, su cui tristemente riflette Serafino, è presente anche in altre novelle pirandelliane, come *I nostri ricordi* (1912, nella raccolta *L’uomo solo*:

liano, Mattia Pascal, era stata descritta la capitale del giovane Regno d'Italia; per un sorprendente portavoce delle idee dell'autore, Anselmo Paleari, che ospitava nella sua casa Mattia presentatosi come Adriano Meis, in polemica con la speculazione edilizia nell'urbe come il d'Annunzio del *Piacere* (1889), la "terza Roma" era «morta», tanto che risultava ormai «vano ogni sforzo per farla rivivere»:

Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? [...] I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenero. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà<sup>2</sup>.

la cui conclusione è che «non hanno alcun fondamento di realtà quelli che noi chiamiamo i nostri ricordi») e *Ritorno* (1923, in *Tutt'e tre*). Alla nuova civiltà del rumore e della velocità e soprattutto alla vanità dell'umano affaccendarsi Pirandello aveva dedicato una novella del 1910, *Leviamoci questo pensiero*, in *Il viaggio*.

<sup>2</sup> Questa riflessione di Anselmo Paleari conclude il capitolo decimo («Acquasantiera e portacenero») di *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato per la prima volta a puntate sulla «Nuova Antologia» tra il 16 aprile e il 16 giugno 1904, edito in estratto, nello stesso anno, per la «Biblioteca della Nuova Antologia», con dedica ad Alberto Cantoni, «maestro d'umorismo»; l'edizione definitiva è del 1921, presso Bemporad a Firenze. Il romanzo rientra, per molti versi, anche nel genere fantastico, visto che nel primo capitolo («Premessa»), il protagonista e io narrante, Mattia Pascal, definisce il suo «caso», che si accinge a raccontare, «strano e diverso», anzi e in forma chiasmica, «tanto diverso e strano che mi faccio a narrarlo», evocando, per questa "stranezza", il celebre *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson e, dunque, collegandosi anche al filone narrativo del "doppio", che ha alle spalle, a sua volta, una lunga tradizione umoristica, da *Leben des Quintus Fixlein* (1796) e *Siebenkäs* (1796-1797, poi 1817-1818) di Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) a *Peter Schlemihl* (1813) di Adalbert von Chamisso, fino a *Illustrissimo* (1905) di Alberto Cantoni. È, infatti, che, in una Roma notturna e onirica, «quasi spettrale» nella sua «silenziosa, immota solennità», girovagando con «l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano», tra Piazza San Pietro e il Lungotevere, ritornando per Via Borgo Nuovo (a quel tempo, prima dell'apertura di Via della Conciliazione), Mattia, divenuto Adriano Meis, si imbatte, prima, in un arzilla ubriaco, poi, passando per i deserti e bui vicoli di Tordinona, in quattro mascazzoni, dalla cui violenta aggressione difende una malcapitata prostituta, ma prontamente sarà costretto a sfuggire a due zelanti questurini per evitare di essere identificato (XI, «Di sera, guardando il fiume»: per questo romanzo, numero e titolo del capitolo saranno citati in nota). Tuttavia,

Se ai due poveracci di una novella dello stesso periodo, *Un'altra allodola* (1902, ora nella raccolta *La Giara*), Santi Currao e Luca Pelletta, uno più miserabile dell'altro, incontratisi in una Roma estranea e notturna, non era restato altro che andare a «vedere il Colosseo al lume di luna» e, incamminatisi per le vie solitarie, «tutti e due si perdettero nell'ombra»<sup>3</sup>, come si presenterà poi a Serafino, il futuro “operatore” cinematografico, la città “eterna”, alla vigilia della Grande Guerra, quando le macchine non erano solo sfreccianti automobili in corsa, esaltate dai futuristi e dall'oratoria dannunziana, ma costituivano anche i micidiali ordigni bellici che faranno stragi immani nel primo conflitto mondiale del secolo scorso?

Serafino, al suo arrivo in una rigidissima sera di novembre, solo e sradicato, trova Roma oniricamente avvolta in una densa atmosfera autunnale, con le sue strade desolate, “vegliate” «lugubrementemente dai fanali» (1, 3): una città estranea, oppressa da un'inquietante cappa funebre; oltre le sue «smaniose costruzioni», in fondo al Corso Vittorio Emanuele, «la fosca mole rotonda di Castel Sant'Angelo», pur essendo «alta e solenne sotto lo sfavillio delle stelle», gli provoca «sgomento» e, mentre «nel vuoto orrore delle vie deserte» si aggirano «strane ombre vacillanti nei radi riverberi rossastri dei fanali», i «muri delle vecchie case» gli incutono «terrore» e «nausea». Questa descrizione listata di nero visionariamente proietta la città su uno sfondo cupo e allucinato, premonizione del viaggio iniziatico del protagonista e io narrante verso un infernale luogo di degrado, allegoria del moderno e trionfante regno delle macchine che divorano e annullano la vita; la pennellata finale è data alle minacciose acque del Tevere:

Nella frescura umida di quell'immenso sfondo notturno, sentii quel mio sgomento sobbalzare, guizzare come per tanti brividi, che forse mi venivano dai

---

in questa Roma da lui scelta, perché gli «parve più adatta a ospitar con indifferenza, tra tanti forestieri, un forestiere» come lui, e soprattutto dalle due ampie finestre della stanza fittata in Via Ripetta, con vista sul fiume, poteva anche ammirare sullo sfondo «Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo» e, ancora, «le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi» (x, «Acquasantiera e portacenero»).

<sup>3</sup> Le novelle verranno citate con titolo, data di composizione e raccolta in cui sono inserite – fermo restando l'edizione di riferimento: L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, 3 voll., 6 tomi, Mondadori, Milano 1986, 1987, 1990 – direttamente nel testo (per le stesse ragioni esposte nella nota 1), come pure le opere teatrali: si citeranno solo l'atto e la scena da ID., *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO (con la collaborazione di A. TINTERRI negli ultimi due), ivi, 4 voll., 1986, 1993, 2004, 2007.

riflessi serpentini dei lumi degli altri ponti e delle dighe, nell'acqua nera, misteriosa, del fiume (I, 4).

Appare, dopo un percorso da incubo, in zona Borgo Pio (collocazione scelta, questa volta, in maniera non casuale), il primo dei due luoghi di Roma, uno degli spazi deputati allo svolgersi delle vicende: il «casamento tetro» dai «vetri sudici» dell'«Ospizio di mendicità», un dostoevskiano sottosuolo, con la sua «piscina», in realtà «un antro mùffido», esalante un «puzzo ardente di lavatojo», donde si svolge, la «processione» degli «incappati» (termine che esprime visivamente la loro perdita di identità): mendicanti, figli di carcerati, sradicati, «esseri obliqui e randagi» (I, 4)<sup>4</sup>. Povertà e nomadismo sembrano fare diverso questo luogo dall'altro, il secondo incontrato da Serafino, lo studio cinematografico ironicamente denominato Kosmograph, una ridicola «descrizione del mondo», che in realtà è una fabbrica di «stupide finzioni» con il solo fine di produrre enormi guadagni (III, 2); ma, al di là del falso splendore, spettacolarizzato da ricchi produttori, vanitose divette e fatui registi, sono molti i particolari che li rendono simili, per cui, all'interno del demoniaco scenario cittadino, i due spazi romani del romanzo si collocano in sintonia perfetta e in diabolica analogia tra di loro<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Come da un ospizio comincia l'avventura romana di Serafino Gubbio così in un ospizio si conclude l'itinerario esistenziale di Vitangelo Moscarda, narratore autodiegetico di *Uno, nessuno e centomila*. Gli ospiti di questa specie di «antro» emanante sentore di muffa, dove viene condotto Serafino dall'amico Simone Pau, incontrato casualmente in una strada di Roma, devono però fare prima un bagno, in gruppo di sei o sette, nel «lavatoio» piscina completamente nudi: metaforicamente purificarsi dalle ipocrisie, denudarsi dalle «maschere» assunte nei rapporti sociali, liberarsi dalla «forma» di vita in cui erano intrappolati.

<sup>5</sup> La Kosmograph, descritta non naturalisticamente e, quindi, non in maniera più o meno fedele alla percezione normale delle cose, ma attraverso un'ottica straniata, che ne esprime con maggiore, incisivo realismo il significato profondo. Questa casa di produzione cinematografica, infatti, altro non è che una pregnante sineddoche della Roma allucinata come viene vista da Serafino, la parte più appariscente di un tutto che la comprende, ossia la civiltà tecnologica moderna, con le sue contraddizioni, che proprio all'interno della nuova industria del film si manifestano soprattutto nell'irrazionale e disumanizzante organizzazione del lavoro. Questo aspetto è stato rilevato da diversi studiosi: *Si gira...* contiene la «vibrante denuncia del pauroso vuoto morale in cui rischia di precipitare la civiltà moderna, che nella mostruosa superfetazione del suo «leviatano», nella disumana e vorace massificazione della civiltà industriale, riduce a margini sempre più esigui – e alla fine inconsistenti – i valori etici e umani della sua storia» (A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1962, 1971, 1972, pp. 105-35: 126); *Si gira...* è «il romanzo della piena coscienza storica del presente e, contemporaneamente, della non conciliazione con esso» (F. ANGELINI, «*Si gira...*»: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, in *Il «romanzo» di Pirandello*, a cura di E. LAURETTA, Palumbo, Palermo 1976, pp. 143-60:



Nella *Kosmograph*, da una parte, scenette stupidissime vengono riprese, in maniera alienante, da una macchina che ingoia la vita, azionata da un operatore impassibile e muto, Serafino, dall'altra, nel "reparto del negativo", dove si preparano le pellicole somiglianti a «vermi solitari», nelle sue oscure «stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle» – sulle quali il Gubbio narratore non ha visto altro che «mani» affaccendate, «cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale» –, si svolge, come in un grande «ventre», «una mostruosa gestazione meccanica» (III, 3)<sup>6</sup>. Se poi all'aspetto tetro, spettrale e sinistro dei sotterranei e delle "mani", che appaiono come staccate dal corpo e non governate dalla mente, alla «macchinetta

---

159, ma cfr. il saggio precedente, *Serafino, la tigre e la vocazione teatrale di Luigi Pirandello*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1975, II, pp. 855-82, ora con altri contributi pirandelliani in EAD., *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990, e vd. anche il vol. a sua cura, *Il punto su Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992, in cui a pp. 157-63 riporta con tagli le pp. 21-27 del libro veneziano cit., evidentemente ritenute importanti, dove, tra l'altro, scrive: «La macchina, mostro che ingoia la vita nelle mani di Serafino, è la macchina della città moderna, babelica e smarrita», ivi, p.160); Pirandello era «incline a scorgere nella tecnica il tecnicismo, nella macchina il macchinismo, gli strumenti insomma di un'inautenticità ripetitiva i quali irrigidiscono il flusso vitale che ancora, nonostante le sue distorsioni, la parola poteva trasmettere» (N. BORSELLINO, «Si gira...», *una maschera dell'impassibilità*, in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, 2000, pp. 212-20: 214, vol. anticipato da ID., *Immagini di Pirandello*, Lerici, Cosenza 1979 e *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1983); «dalla specola estraniata del protagonista dei *Quaderni* gli uomini appaiono prigionieri delle istituzioni che ne ingabbiano l'esistenza e ne decidono il destino [...] nel mondo delle macchine moderne, l'uomo è diventato un ingranaggio, "servo e schiavo" di un meccanismo che non controlla» (R. LUPERINI, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 66, cfr. anche ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: un romanzo-saggio sulla modernità*, in ID., *Pirandello*, ivi, 1999, pp. 67-77); «Lo strumento di Serafino Gubbio non abolisce la scrittura, ma addita il rischio che sta correndo l'umanità nella nuova civiltà delle macchine, un rischio che i futuristi avevano corso e correvano volentieri nel loro culto della "macchina" proprio in quegli anni, adeguandosi alle nuove leggi della meccanizzazione: la velocità, il rumore, la violenza» (M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Salerno Editrice, Roma 2006, poi RCS, Milano 2016, p.166).

<sup>6</sup> *Si gira...* «appare come un romanzo di metamorfosi, anzi di metabolizzazioni, prodotte da un enorme apparato digerente (il mercato) che si ciba di una realtà naturale (le passioni, gli istinti, i sentimenti, la coscienza, la memoria, i valori) e la trasforma in merce attraverso le "macchine voraci" simbolo dell'era industriale. [...] Forse più che di metamorfosi occorrerà allora definire i *Quaderni di Serafino Gubbio* come un romanzo di anamorfosi: perché il meccanismo dominante (l'illusione cinematografica) non produce tanto *trasformazione* quanto *sostituzione* della realtà naturale con una realtà artificiale, coi circuiti totalitari dello spettacolo-merce» (G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 241-67: 246; 247).

stridula» che, come un «grosso ragno», «succhia» la realtà viva degli attori per renderla sullo schermo «parvenza evanescente», a tutta questa fabbrica di menzogne, un orribile mondo vampiristico e cadaverico, si aggiunge anche il lucro smodato, che froda le compagnie teatrali, illustri scrittori asserviti al facile guadagno del cinema, i sentimenti spontanei e immediati del pubblico, che solo l'azione viva e diretta sul palcoscenico riesce a suscitare (III, 6), si deduce che la Kosmogroph, la ridicola fabbrica di sogni e illusioni, regno e dominio dell'artificiale, si trova su uno scalino della società e della città di gran lunga più basso di quello dell'ospizio di mendicizia, in cui si muovono esistenze emarginate e sofferenti<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Per la conflittualità tra teatro e cinema, vd. L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro* [1929], in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1973, pp. 1030-36. Non si deve però credere che Pirandello avesse un'ostilità preconcetta nei riguardi del cinema; la sua polemica non attacca specificamente questo nuovo mezzo di espressione, ma la moderna civiltà tecnologica, che lo usa a suo modo con finalità speculative, e le mediocri rappresentazioni ancora ispirate a poetiche banalmente naturalistiche. Anzi, la sua preoccupazione era che il cinema, avendo prevalentemente un «linguaggio visivo», basato sul movimento delle immagini, potesse «morire» e non compiere la sua «vera rivoluzione», se continuava a «copiare» la letteratura. La «Kosmogroph» dei *Quaderni*, altri non è che la trasposizione romanzesca della «Cines», la grande casa di produzione filmica romana, che egli ben conosceva e frequentava: per fare qualche esempio, si pensi che solo tre anni dopo l'uscita di *Si gira...*, e in ampio anticipo sulla pubblicazione dei *Quaderni*, Pirandello consente, nel 1918, che una sua novella, *Il lume dell'altra casa*, sia trasposta in film (poi distribuito nel 1921), con la regia di Ugo Gracci, prima realizzazione cinematografica tratta da una sua opera. Nel 1919, approverà le transcodifiche filmiche di *Lo scaldino* (da una novella omonima del 1905), diretto Augusto Genina, e *Il crollo* (dalla novella *Lumie di Sicilia* del 1900), per la regia di Mario Gargiulo (vd. F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 25 sgg.; sul lessico cinematografico dei *Quaderni*, S. RAFFAELLI, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 95 sgg.; *Il cinema e Pirandello*, a cura di E. LAURETTA, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003). Quando Pirandello fa dire, pertanto, al Serafino operatore cinematografico che il suo lavoro mostrerebbe tutto il suo aspetto positivo, se, invece di riprendere le solite «stupide invenzioni», riuscisse a cogliere «la vita, così come viene viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere», secondo Renato Barilli, i possibili riferimenti del tempo potrebbero essere il Kino-Glaz di Vertov e gli esperimenti di pura visibilità della prima avanguardia storica (Léger, Bragaglia, i Dadaisti), per cui, in tal senso, nascerebbe l'*homo epiphanicus*, «tutto proteso a un'esperienza di fredda e lucida «e-stasi» verso le cose», avendo tuttavia l'esperienza «estatica» o epifanica «anche una profonda incidenza etica», e il cinema sarebbe in tal modo un vero e proprio «strumento estraniante». Infatti, Pirandello ha denunciato come «inautentica la mescolanza di immagine e di suono nel cinema parlato, appunto perché in tal modo il mezzo filmico perde tutto il suo potere estraniante di far vedere con occhi nuovi, e riporta all'inautenticità, alla falsità della chiacchiera», mentre, proprio «per salvaguardare

## 2. Spazi desolati

In questa Roma pirandelliana, tutto sembra dipanarsi in un'apparente verosimiglianza naturalistica; eppure, tutto rinvia a un *oltre*, alle linee spezzate di una realtà urbana diversa da quella vera, a una città metafisica e fantastica, il cui senso, come un messaggio a chiave, rimane oscuro e analogico. La metropoli "visibile", così come è apparsa a Serafino, «non si giustifica se non come allusione a ciò che sta dietro le cose, a ciò che si coglie appunto con lo sguardo interiore, quello che si sprofonda nell'*oltre* [...] che le cose esprimono allusivamente, senza dichiararlo, né accertarsi che stia proprio così, garantircene l'identità attraverso la percezione sensoria o la certezza razionale»<sup>8</sup>.

---

la purezza, la proprietà del mezzo», fa perdere la voce a Serafino, gli toglie «la possibilità di intorbidare la forza, la sicurezza dello sguardo con la sovrapposizione di una banale colonna sonora» (R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, pp. 121-30). Serafino, non a caso, all'inizio del suo primo quaderno, scritto dopo il trauma della perdita della voce, mette subito in evidenza il privilegio del proprio "sguardo", i suoi «occhi intenti e silenziosi», il *voyeurismo*, che gli consente di avere avuto solamente il ruolo di spettatore e testimone della storia da lui narrata.

<sup>8</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 267. Proprio all'*oltre* si richiama Serafino all'inizio del suo diario: «C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'*oltre* baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate» (I, 1). L'io narrante dichiara subito che la sua non è una osservazione verista o fotografica della realtà, ma una visione del suo aspetto più nascosto e segreto, non superficialmente percepibile, intenta a coglierne i momenti epifanici. Questi momenti sono al centro della riflessione pirandelliana nel saggio sull'*Umorismo* del 1908: «In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. [...] È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sua più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica» (II, V, per le cit. vd. nota 1, ma il testo di riferimento, anche in questo caso, resta L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di F. TAVIANI, Mondadori, Milano 2006, pp. 939-40; vd. anche *Pirandello e l'oltre*, Atti del Convegno, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Mursia, Milano 1991). Quanto alla definizione della Roma vista da Serafino, come «fantastica», si allude alla categoria usata da Todorov per definire il fantastico, che consiste nell'«esitazione», da parte dei lettori, a

E, come spesso accade nelle metropoli della moderna civiltà urbana, tutto è sottomesso al “caso”: la casualità gratuita e “arbitraria” degli incontri, a volte rapidi e senza seguito con persone sconosciute, come con la “passante” di Baudelaire, altre volte, come nei *Quaderni*, decisivi<sup>9</sup>. Proprio Serafino mette in forte rilievo che la possibilità di raccontare una storia gli deriva dagli incontri fatti in città, da Simone Pau («m’imbattei per caso in un mio amico di Sassari»), una vera e propria figura-guida di una progressiva discesa negli inferi cittadini, al regista Nicola Polacco, con cui finge di incontrarsi «per caso»<sup>10</sup>. Il trovarsi

---

stabilire se il fatto strano narrato dallo scrittore accade nella realtà o solo nella mente di un suo personaggio (cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 26): nel nostro caso, dopo un attimo di smarrimento, un’incertezza, inevitabilmente manifestatasi all’inizio della lettura, comprendiamo che la Roma raccontata da Serafino appare fantasticamente allucinata nella sua “visione”, analoga a uno stato onirico-visionario, privilegiata dalla polemica pirandelliana contro la «fantasmagoria meccanica» della vita cittadina moderna, ma non risulta essere la Roma della realtà o comunque rappresentata da un altro autore mitizzante la civiltà delle macchine.

<sup>9</sup> Ancora una volta, con la consueta bravura rabdomantica, chiosa Giacomo Debenedetti: «Pirandello si adopera a spiegare la pregnante e fatale casualità dell’incontro, enunciandone, allegandone le ragioni e i precedenti, in modo che vi assumano una naturalezza e irrefutabilità da romanzo naturalista. Eppure, quella naturalezza non riesce a dissimulare, a mascherare una arbitrarietà del caso, che si giustifica solo per la finalità, la tendenza oscura, interna, insindacabile di quei destini che dovevano incontrarsi affinché nascessero certi eventi» (DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 263). Per la “passante” di C. BAUDELAIRE, cfr. la stupenda lirica nella sezione dei *Tableaux parisiens* di *Les fleurs du mal*, *À une passante*: nella *rue assourdissante* della metropoli parigina, il poeta incontra per caso e di sfuggita tra la folla anonima una *fugitive beauté*; l’uno e l’altra ignorano identità, destino, percorso esistenziale (*’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais*), come accade solo in un macrocosmo urbano attraversato da migliaia di persone. Nessuno meglio di Baudelaire ha rappresentato la città moderna, tanto da diventare l’archetipo di tutte le successive descrizioni letterarie dalla seconda metà dell’Ottocento al Novecento. Il “caso”, comunque, entrando in maniera rilevante in tutta la narrativa pirandelliana, scompagina ogni calcolo prestabilito, a partire dai primi romanzi, come *Il turno* del 1902, dove finisce per stabilire, contro le attente prescrizioni di un genitore avveduto, le successioni al ruolo coniugale di una serie di spasimanti, o anche *Il fu Mattia Pascal* del 1904, in cui condiziona tutta la catena degli eventi, che si svolgono, infatti, sotto il segno del fortuito e dell’imprevisto, cominciando dalla straordinaria vincita del protagonista nel Casinò di Montecarlo.

<sup>10</sup> Il personaggio-filosofo Simone Pau, tipica figura di “strambo” in cerca di un’essenzialità di vita, in quanto dichiara a Serafino di rifiutare il cosiddetto «superfluo», sembra avere valenze apostoliche, poiché Simone ricorda Pietro e Pau è contrazione di origine sarda per Paulo, Paolo (vd. U. ARTIOLI, *L’officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989). Paulo Post è uno pseudonimo usato dallo stesso Pirandello, firmando, tra febbraio e marzo 1896, su «La Critica» di Gino Monaldi, tre articoli, *Eccessi*, *Una spazzola!*, *I filatori* e, tra febbraio-aprile 1909, su «La preparazione – Trisettimanale politico-militare» di Enrico Barone, le *Conversazioni di Paulo Post*, *Presentazione*, *Femminismo*, *Ricomincio a veder l’Europa* (cfr. PIRANDELLO,

casualmente in un determinato punto di Roma apre a Serafino le porte di una nuova, singolare, inattesa «avventura», per cui intuisce che quella «fortunata congiuntura» va presa per il verso giusto (I, 3-6), perché altri incontri seguiranno, dopo quello con Simone, il personaggio “in disponibilità” dal quale si dipanano i fili del racconto<sup>11</sup>: anzitutto, con l'uomo dal violino, “stramba” figura di artista senza “aura”, un musicista emarginato e ridotto al silenzio, allo stesso modo di quel «gran maestro di musica» che era Santi Currao, rivisto a Roma dall'amico Pelletta, come uno straccione, nella più nera «miseria»<sup>12</sup>.

---

*Saggi e interventi*, cit., pp. 130-34, 137-40; 960-73); ed è anche il nome da cui deriva quello di un emblematico personaggio pirandelliano, il dottor Fileno, di *La tragedia d'un personaggio* del 1911, che aveva ideato *La filosofia del lontano*. E, in effetti, da Paulo Post (Poco Dopo) deriverebbe il nome grecizzato di Fileno (da *filos* ed *enos*), amico del passato, oppure amico del dopodomani (cfr. L. SEDITA, *La maschera del nome*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, pp. 36), alludendo all'ottica con cui il personaggio, ponendosi come se fosse nel futuro, guarda al presente, allontanandolo in tal modo nel passato; insomma, un sentire il presente, in cui si vive, come un tempo già passato: anche questo, un atto straniante.

<sup>11</sup> Sempre Debenedetti, nei suoi celebri «Quaderni del 1961-1962», in analogia con l'opera teatrale (“commedia da fare”), tratta dal romanzo, *Ciascuno a suo modo*, definisce «romanzo da fare» i *Quaderni di Serafino Gubbio* e i suoi personaggi non solo «personaggi in cerca d'autore» (come la *pièce* drammatica *Sei personaggi in cerca d'autore*), ma anche «personaggi in disponibilità» (vd. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 256-80). Sul tema della casualità degli incontri nel romanzo, Romano Luperini ha messo in evidenza che «l'incontro serve solo come un apologo morale o come un *exemplum*, talora addirittura ai limiti dell'*exemplum fictum* della retorica classica. È funzionale allo sviluppo di una tesi, non a quello della trama, rispetto al quale può restare del tutto improduttivo». Pertanto, «l'intreccio ostenta la propria costruzione volutamente artificiosa. D'altronde tutto è casuale e artificiale in un mondo dominato dall'insignificanza e ridotto a rappresentazione, a gioco astratto di forme e di maschere. La mancanza di significato si esprime attraverso il predominio del casuale. Fra insignificante e fortuito c'è stretta solidarietà. Nello stesso tempo, però, l'esibizione ostentata del caso in un prodotto artistico potrebbe costituire forse l'ultima protesta possibile contro l'insignificante» (R. LUPERINI, *La smaterializzazione allegorica dell'incontro*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, 2017, pp. 262-77: 271; 275-76).

<sup>12</sup> L'uomo col violino, altra figura “stramba” pirandelliana, prosecuzione dello “strambo” sterniano (e qui c'è di mezzo anche la questione dei nasi: «rosso e carnuto», quello del violinista, evocante l'osso nasale rotto dal forcipe al protagonista del *Tristram Shandy* di Sterne, il racconto *Il naso* di Gogol' e soprattutto il naso di Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*, che, a parere della moglie Dida, gli pendeva verso destra); è anche il “doppio” di Serafino, prefigurando, con la sua vicenda e il suo silenzio, l'afasia finale cui giunge l'impassibile protagonista dei *Quaderni*: l'uno e l'altro, come il suicida pittore Giorgio Mirelli, amico di Serafino, rappresentano con la loro catastrofe esistenziale l'emarginazione, la perdita di ruolo intellettuale dell'artista nella moderna civiltà delle macchine, sviluppatasi soprattutto nelle metropoli ad alto tasso di industrializzazione e urbanizzazione.

La rappresentazione diversa e speculare dei due principali spazi, romani e romanzeschi, l'ospizio di mendicizia e gli stabilimenti cinematografici, descritti da Serafino Gubbio, testimone-narratore, attraverso il quale polemizza dissacrando Pirandello, è anche allegoria degli squilibri territoriali, che riflettono indirettamente anche le diseguaglianze economiche: dalle periferie urbane di Roma, con gli «sterrati, attorno, e piattaforme; gli edifici fuorimano, quasi in campagna», alcuni dei quali ospitavano gli stabilimenti cinematografici (VII, 1), ai quartierini ammobiliati di Via Veneto, non lontani da Villa Borghese, o di via Mecenate, traversa di Via Merulana, versanti interni di quelle case, osservate da Serafino, fin dalla prima sera del suo arrivo nella capitale, dove la gente «dormiva sicura», senza sapere come «apparissero di fuori» (I, 4), ma in realtà dimore piccolo-borghesi, in cui si consumano i drammi delle follie domestiche, delle devastanti ossessioni, dei perfidi sadismi<sup>13</sup>. Esempio è casa Cavalea, che entra nel romanzo a rappresentare il terzo spazio infernale cittadino, dove la paranoica signora Nene, moglie del medico aspirante sceneggiatore cinematografico, Fabrizio, personaggio umoristico e grottesco col nomignolo di «Suicida», scatena quotidianamente la sua morbosa e violenta gelosia sessuale sul povero marito, ridicolizzato e ridotto a burattino, mentre la figlia Luisetta vive drammaticamente la sua situazione di vittima, restando come ingabbiata nel rischioso cerchio delle contraddizioni familiari, che è anche, paradossalmente, uno spazio aperto, esposto agli spietati sguardi altrui (IV, 5; V, 1-5)<sup>14</sup>.

### 3. Paesaggi onirici

Altra allegoria della tumultuosa «grande città», dove vive «tanta gente afflitta, oppressa e smaniosa, per bisogni, miserie, faccende, aspirazioni», è l'«automobile», con la sua veloce, inebriante e vivace «corsa meccanica», che

<sup>13</sup> «Sono entrato in molte case – osserva Serafino – e ho provato uno strano senso di fastidio e di pena insieme, alla vista dei mobili più o meno ricchi, disposti con arte, come in attesa di una rappresentazione. [...] Case fatte per gli altri, in vista della parte che vogliamo rappresentare in società; case d'apparenza, dove i mobili attorno possono anche farci vergognare [...] fuori della parte che dobbiamo rappresentare» (VI, 2).

<sup>14</sup> «La realtà è la follia della signora Nene», afferma categoricamente Serafino con evidente rinvio autobiografico alla gelosia ossessiva della moglie stessa di Pirandello, che, com'è noto, fu ricoverata in una casa di cura. Altro caso di gelosia morbosa tra lo scrittore Maurizio Gueli e la sua amante, Livia Frezzi, è raccontato in un romanzo del 1911, *Suo marito*, poi rivisto e pubblicato con il titolo *Giustino Roncella nato Boggiolo*.

ormai si va affermando sulla lenta carrozzella e movimentata, insieme con i «tram elettrici», il traffico nel centro e fuoriporta (III, 1)<sup>15</sup>. Ed è proprio nelle periferie degradate o lungo le strade solitarie non ancora urbanizzate, soprattutto lì dove finiscono in aperta campagna, come oltre la «barriera», una volta Dogana, di Via Nomentana, che si consumano in un paesaggio onirico delle vere e proprie scene di follia che portano all'omicidio o al suicidio. Quest'ultimo è il caso del serio e rispettabile signor Bareggi, protagonista di *Fuga* (1923, in *Dal naso al cielo* e con diverse annotazioni già presenti nel *Taccuino segreto*), che, nonostante fosse logorato dalla nefrite e da una difficoltà deambulatoria, ma stizzito da una nebbia densa e fredda, stanco di percorrere dalla casa all'ufficio due volte al giorno una solitaria traversa non ancora urbanizzata, stanco delle «premure angosciose» e oppressive della moglie e delle figlie, stanco di fingersi

<sup>15</sup> Proprio in un «tram elettrico», questa volta in un'altra grande città, Milano, Mattia Pascal, divenuto, ormai come «forestiere della vita», Adriano Meis, s'imbatte in un «pover'uomo», che, «intronato di quella vita fragorosa», esalta la bellezza dell'«invenzione» del comodo, veloce ed economico mezzo per viaggiare, fornendo indirettamente lo spunto all'autore di polemizzare contro la civiltà tecnologica moderna: «Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di render più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: "E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?"» (*Il fu Mattia Pascal*: IX. «Un po' di nebbia»). Anche in *Uno, nessuno e centomila* (II, 8, 9, 10, 11), il protagonista e io narrante, Vitangelo Moscarda, invita i fittizi interlocutori a lasciare la città (non si tratta ora di una metropoli, ma di un medio centro urbano, Richieri, in realtà, Girgenti, tuttavia non privo dei suoi frenetici ritmi di vita) e a spingersi con lui fin dove la strada con le sue ultime case «sbocca nella campagna». La città è, infatti, «un mondo *costruito*: case, vie, chiese, piazze; non per questo soltanto, però, *costruito*, ma anche perché non ci si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere; bensì per qualche cosa che non c'è e che vi mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita». Infatti, nel mondo della natura, dove ha «senso e valore» finanche un esile filo d'erba (come quello visto crescere da Tommasino Unzio, in una novella del 1911, *Canta l'Epistola*), non si ha «coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta!». Di qui la polemica, in cui Pirandello contrappone città e tecnologia moderna alle nuvole e vento del *plein air*, contro il «goffo apparecchio rombante e allo sgomento, all'ansia, all'angoscia mortale dell'uomo che vuol fare l'uccellino! Qua un frullo e un trillo; là un motore strepitoso e puzzolente, e la morte davanti. Il motore si guasta; il motore s'arresta; addio uccellino!». Parte, a questo punto, l'affondo vibrante, se pure in maniera indiretta, contro l'apologia dannunziana della macchina e dell'aereo, l'esaltazione, nel romanzo del 1910, *Forse che sì forse che no*, del folle volo, decollato dall'aerodromo di Montichiari di fronte a una folla inebriata dal pericolo e dalla morte. Per Vitangelo (-Pirandello), le ali del volo meccanico sono finte: tutto è «riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità». Diversi, pertanto, da quelli nati in aperta campagna, sono gli alberi cresciuti in città, «tosati e pettinati» tra «tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramesto della vita cittadina».

«buono», perché anzi scaricava le sue frustrazioni distruggendo i rivestimenti della scrivania e delle poltrone, all'improvviso, salta sul carretto del lattaiolo trovato «per caso» incustodito e con un colpo di frusta al cavallo, in uno stato confusionale accentuato dalla fitta nebbia, ridendo disperatamente, si lancia in una «corsa pazza», che lo trascina verso la “catastrofe”<sup>16</sup>.

Assunse un aspetto davvero terrificante la fuga del Bareggi sulla cavalcatura demoniaca in un paesaggio brumoso, desolato, lontano dal centro urbanizzato della città, oltre il Ponte Nomentano, oltre Casal dei Pazzi, con tutti i bidoni e gli orci che urtandosi producevano un «frastuono» di tempesta, mentre il latte si versava e lui per mantenersi in equilibrio si feriva a sangue, fino al «catafascio», allo “sconquasso”, all'estremo sacrificio della sua monotona e dolente esistenza, metaforicamente evocato dal latte e dal sangue, umoristicamente ridicolo e insieme compassionevole per l'aspirazione tutta pirandelliana a sfuggire i tentacoli oppressivi della civiltà tecnologica e ad attingere la dimensione rigeneratrice della campagna, del *plein air* di una natura non ancora contaminata dalle colate di cemento di un'urbanizzazione devastante e incontrollata<sup>17</sup>. E dire che questa ambientazione romana ha un risvolto autobiografico, tanto che ritorna in diversi testi di Pirandello, che dal 1913 al 1918 aveva abitato proprio in una traversa di via Nomentana, nel villino Chiarini di via Torlonia (poi via Antonio Bosio), dove ritornerà negli

<sup>16</sup> Il paesaggio onirico di questa novella sembra anticipare gli scenari straniati e metafisici degli ultimi racconti pirandelliani di ambientazione americana. Dei due taccuini dell'autore fa parte: PIRANDELLO, *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di A. ANDREOLI (*Nel laboratorio di Pirandello*), Mondadori, Milano 1997; l'altro è il *Taccuino di Harvard*, a cura di O. FRAU e C. GRAGNANI, pref. di D. DELLA TERZA e intr. delle curatrici, ivi, 2002: recuperato alla Houghton Library della Harvard University.

<sup>17</sup> «La città è lontana», così inizia l'ultimo capoverso dell'intero romanzo *Uno, nessuno e centomila*, che sancisce definitivamente l'adesione di Vitangelo, alla fine di un individuale processo regressivo, al vasto e materno corpo della terra, in una panteistica immersione nel Tutto originario, nel grembo della Natura, innocente e rigeneratrice; con la differenza che Moscarda sceglie comunque la vita, se pure questa «non conclude», in un ospizio situato nell'aria pura di un'aperta campagna, mentre il piccolo-borghese Bareggi si suicida nella squallida campagna che si snoda deserta, immota e tetra dai bordi periferici di una grande città. Si sente nell'aria campestre, «aria» anch'egli, senza corpo e senza ombra (sparita, come nel *Peter Schlemihl* di Chamisso), il protagonista io narrante di *Soffio* (1931, in *Berecche e la guerra*) che, prima stenta a uscire dalla «calca», poi alla fine si libera «dallo stretto delle case della città orrenda». Anche *Cinci* (1932, ivi), protagonista del racconto omonimo, si sente non «più nel suo corpo», ma «nelle cose che vede e non vede, il cielo morente, la luna che s'accende, e là quella masse cupe d'alberi che si stagliano nell'aria fatta vana», quando evade nel mondo edenico della campagna dai felici ricordi infantili, si libera dall'ingombrante corporeità e aderisce al fresco umido della terra zappata da poco.



ultimi mesi del 1933 fino alla morte, mentre dal marzo del 1918 dimorerà in via Pietralata (oggi via De Rossi) e dal maggio 1926 in via Panvinio, nella villa costruitagli dall'ingegnere Nardelli, poi venduta nel 1929, e andrà anche ad abitare dal figlio Stefano in via Piemonte: una varia topografia romana, concreta e realistica, anche con i cambiamenti nel tempo dei toponimi stradali, che si trasforma nelle sue pagine in una visione transizionale tra realtà e irrealtà, mai naturalisticamente mimetica, ma sempre espressionisticamente deformata, metamorfica fino al surreale<sup>18</sup>.

Tutti gli elementi urbani dei *Quaderni* – l'ospizio sudicio dei mendicanti, la Casa di cinematografia, con le sue spettrali stanze sotterranee, il vampirismo delle macchine da presa che succhiano la vita e i guadagni facili attraverso le menzogne, le squallide periferie e le vecchie case, le dimore, all'esterno, di apparente rispettabilità borghese, come quella dei Cavalea, ma, in realtà, luoghi infernali di contraddizioni e violenze, le vie, attraversate dal traffico caotico delle auto e dei tram – appartengono alla dimensione dell'artificiale, del costruito, del meccanico, dell'inganno; nella Roma raccontata da Serafino, sembra, pertanto, mancare il mondo ingenuo e meraviglioso della natura, dell'infanzia felice, dell'arte<sup>19</sup>. La meccanizzazione ingannevole è allora

<sup>18</sup> Per gli aspetti più strettamente biografici, cfr., tra l'altro: F.V. NARDELLI, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1932; ID., *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura di M. ABBA, Bompiani, Milano 1986; G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963; M.L. AGUIRRE D'AMICO, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1989; E. GIOANOLA, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano 2007.

<sup>19</sup> Per Serafino, la natura, anche quando si manifesta nelle bestie, è bella e «innocente», perché gli animali sono espressione della terra, «ingenua, di là del bene e del male», diversamente dalla società, in cui l'uomo «si costruisce», che «per sé stessa non è più il mondo naturale» (III, 5; IV, 4). Così pure, nel mondo infantile dominano «gli affetti più genuini»; «candore e freschezza d'ingenuità» fanno prendere sul serio ai fanciulli i loro giochi, perché essi proiettano la loro interna «meraviglia» sulle cose con cui giocano e «se ne lasciano ingannare», come se queste appartenessero a una «realtà meravigliosa. [...] Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte» (II, 1; III, 3). Se con la forza dell'«immaginazione» nel «nulla» si può «trovare» il «tutto» e i due poli dell'apparente contraddizione sono reversibili, allora si spiega anche perché nei *Giganti della Montagna* il «mago» Cotrone esalta «la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi», tanto da esortare l'attor giovane della compagnia della «contessa» Ilse: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!», perché egli stesso e anche i suoi compagni, essendo tutti «poeti» come i fanciulli, creano «immagini», «fantasmi», «sogni» (Cotrone pronunzia queste battute, rispettivamente, alla fine del secondo atto, discorrendo con la «contessa», e del terzo, rivolgendosi all'attor giovane della compagnia, Spizzi). L'arte, declinata nelle sue diverse espressioni, dalla pittura di Giorgio Mirelli alla musica del suonatore di violino, alla scrittura diegetica di Serafino Gubbio, che si

“figura” dello spazio dissociato della metropoli moderna, ne rappresenta la soluzione compiuta e finale: la macchina di Serafino, impassibile operatore a lei asservito, e la città, in particolare, una capitale, Roma, sono l’una allegoria dell’altra, inscindibilmente interagenti nella rappresentazione dell’autore. Come l’incontro con i diversi e vari personaggi «in cerca d’autore», che confidano a Serafino, futuro estensore dei *Quaderni*, le loro vicende personali, attraverso l’incastro di altre trame nella trama portante e, quindi, di altri destini “in disponibilità”, è omologo al *plot*, non lineare e dominato dal caso, del romanzo, così la componente umana della natura e dell’arte, progressivamente emarginata e sostituita dalla meccanizzazione alienante e dall’artificio menzognero, è omologa alla disarticolazione antropologica e urbanistica di Roma, tanto da costituire l’aspetto principale e identitario della città, visibile sia in quei brutti «casoni» dei quartieri popolari, «con gli scalini smozzicati, i muri oscenamente imbrattati, le finestre dalle persiane cadenti e i vetri rotti», per lo più abitati da immigrati nella «terza Capitale del regno» e da masse scomposte di inquilini, sia nelle dimore di lusso con i loro enormi saloni illuminati da «grandi lampadari di cristallo», dove si svolgono “adunate” e finte feste da ballo di gente altolocata o delle *élites* politiche e culturali<sup>20</sup>.

---

preannunzia negli appunti dei suoi *Quaderni* come opera narrativa da fare, è il «mezzo» che fa «acquistare realtà» al «fantastico», perché «quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide»: nel meccanismo non c’è vita, dunque, non c’è arte (III, 3); solo la vita-arte realizza il mondo della fantasia. L’opera pittorica di Mirelli, il «giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo», sembra, però, superata dai tempi moderni, in cui, come la vita, è stata sostituita dall’artificio, dai meccanismi della finzione mercificata. Il passaggio dall’opera d’arte, come creazione del nuovo e prodotto unico e irripetibile, alla “riproducibilità tecnica” propria del cinema implica non solo una perdita di “aura”, come per Walter Benjamin, ma, per Pirandello – che ancora non vede, né prevede una produzione filmica di spessore artistico, in grado di superare il mito romantico (di cui ancora permane qualche traccia nelle sue concezioni estetiche) dell’unico genio creatore e di non essere più un fenomeno elitario (secondo l’auspicio della stessa concezione “politica” benjaminiana) – anche una vera e propria «caduta», un destino tragico, allegorizzato dal suicidio dell’ingenuo Mirelli e dalla morte traumatica del violinista, premonizione del silenzio post-trauma dell’intellettuale-artista moderno, Gubbio, il saggista filosofeggiante estensore dei *Quaderni*. Giustamente famoso il saggio di W. BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], trad. it. di E. FILIPPINI, Einaudi, Torino 1966, pp. 32 sgg.), soprattutto dove il grande intellettuale berlinese prende in considerazione ed esamina *Si gira...* di Pirandello.

<sup>20</sup> Le cit. tra virgolette anticipano due novelle che saranno esaminate: rispettivamente, *La distruzione dell’uomo* (1921, in *La mosca*) e *C’è qualcuno che ride* (1934, in *Una giornata*).

#### 4. *Casamenti tetri*

Queste diverse e opposte ambientazioni finiscono per avere una risonanza psicologica nei personaggi, a incidere sui loro comportamenti, come nell'incredibile vicenda di Nicola Petix (*La distruzione dell'uomo*), che abitava proprio in uno di quei vecchi «casoni» di Via Alessandria, prototipo fatiscente della speculazione edilizia postunitaria iniziata con la demolizione delle antiche ville patrizie: lì dove il viale nomentano svolta dopo Sant'Agnese declinando verso la vallata dell'Aniene, con un gesto rapido e improvviso, apparentemente immotivato, dopo essersene stato acquattato come un «grosso gufo», Petix afferra con un braccio la quarantasettenne coinquilina, signora Porrella, alla sua sedicesima gravidanza e con alle spalle ben quindici aborti, e la scaraventa nel fiume facendola annegare. Per venire al «fatto», e «un fatto è come un sacco che, vuoto, non si regge», bisogna farci entrare dentro tutte le ragioni da cui è scaturito quell'atto folle, forse dal protagonista stesso neppure immaginato. E quali sono le motivazioni recondite dell'omicidio? Sono proprio i condizionamenti ambientali, dovuti alla tipologia del luogo e della varia umanità che l'abitava, alla «vista quotidiana dei cento e più inquilini di quel casone lercio e tetro», soprattutto a quei ragazzini brulicanti sull'acciottolato sconnesso e nelle pozze d'acqua putrida del cortile, rissosi, chiassosi e vocianti, fino ad assumere in Petix non solo un risvolto psicologico, con le sue continue riflessioni sul «nulla», sul «tedio» insopportabile di fare sempre le stesse cose, ma anche (come in un passo significativo delle prime due redazioni, poi espunto) un «senso metafisico», un «valore universale», un'estensione totalizzante alla «distruzione dell'uomo», appunto, «non uno dei tanti, ma tutti in quell'uno» che vive per vivere senza sapere di vivere, «quale può nascere dalla brutta necessità» dell'accoppiamento dei due sessi, di cui la malcapitata signora Porrella, a causa di quella smania di fare figli, tutti prematuramente morti, fino a quell'ultima gravidanza di probabile esito positivo, rappresentava l'esemplare perfetto<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Solo l'io narrante, che dimostra di conoscere Petix e i precedenti del gesto omicida, inspiegabile in base alle norme codificate del giudizio popolare, attraverso l'analisi approfondita delle motivazioni interiori che l'hanno indotto a compierlo, tenta di fornirne una plausibile interpretazione, così come accade per la voce narrante di una delle più note novelle pirandelliane, *Il treno ha fischiato...* (1914, in *La trappola*), che, testimone diretto delle «impossibili» condizioni di vita, come «una bestia bendata», del protagonista, Belluca, chiarisce le motivazioni del «fatto naturalissimo» che gli era accaduto, di cui si sentiva «esaltato un po', ma *naturalissimamente*»: in corsivo nel testo, per sottolineare la parola tematica di tutto il racconto, che rientra nella polemica dei personaggi, dotati di filosofia umoristica, e, dunque,

Gli eventi narrati si svolgono in un'atmosfera stregata e funerea, attraversata sinistramente da terrificanti premonizioni, come il vento autunnale che lungo Via Nomentana sbatte furiosamente, sotto i platani «nudi» e tutti «morti fino alla ventura primavera», le foglie morte, «accartocciate», il fiume in piena e «straripato minacciosamente», il volgare «lerciume» del casamento, abitato da donne che «figliavano a più non posso», compresa la signora Porrella, instancabile nel preparare per anni e anni i corredini dei nascituri, divenuti ormai nella vana attesa «stecchiti» come «cadaverini». Nicola Petix è sempre più in preda a un'insofferenza smaniosa e misogina per la «stomachevole oscenità di tutta quella sporca figliolanza», irritato e furente come un indemoniato, tanto che «alla sua fantasia sovraccitata tutto quel casone si rappre-

---

dell'autore stesso contro le superficiali valutazioni delle stranezze comportamentali, apparentemente illogiche e gratuite, etichettate immediatamente come «pazzie». La polemica è contro uno dei dati inoppugnabili della narrativa verista, il «fatto», che, se pure fortuitamente commesso, inchioda come un «gancio» un individuo a una «forma» definitiva, mentre «un fatto è come un sacco che, vuoto, non si regge» e bisogna farci entrare dentro tutte le ragioni agenti volte a spiegarlo. Idea-chiave, questa, dell'estetica pirandelliana, proclamata dal Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, espressa anche dal pittore Nane Papa, uno dei protagonisti della novella *Candelora* (1916-17, nell'omonima raccolta) e «portatore di un sapere incomparabilmente più penetrante di quello della media della popolazione novellistica; egli esprime lo stato di coscienza estremamente evoluto che qualifica i *filosofi* pirandelliani e i suoi più che coscienti *dimissionari*. Di questi ultimi possiede la placidità né triste né lieta e l'indifferenza per la buffa e confusa «fantasmagoria della vita», al disinteresse per la quale supplisce con l'interesse, esclusivo, per l'arte, ossia per la conoscenza attraverso la pittura» (L. LUGNANI, Nota ai rr. 112-17 di *Candelora*, in L. PIRANDELLO, *Novelle*, Einaudi, Torino 1994 e 2015, p. 323). La novità artistica di Nane Papa consiste nel far sentire nelle sue opere la «pena della forma [...] E come le forme sono i fatti. Quando un fatto è fatto, è quello, non si cangia più». In questo consiste il dramma che spinge il personaggio pirandelliano a ribellarsi, rifiutando di rimanere prigioniero nelle «spire e tentacoli» delle conseguenze di un «fatto» compiuto, di essere ingabbiato nella sua irreversibile «forma», come nei casi della bella e ricca Candelora, tormentata, fino a suicidarsi, dall'impossibilità di «ritornar pura come quando era povera», o di Tommaso Corsi di *Il dovere del medico* (1902, con il titolo *Il gancio*; in *La vita nuda*), inesorabilmente sospeso al «gancio» di un omicidio commesso per legittima difesa e costretto «alla gogna, per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quell'atto solo». Il *leitmotiv* dell'ineluttabilità del «fatto» risuona nelle parole di Simone Pau, «un po' strambo, ma professore»: «La vita stessa è un fatto! Quando tuo padre t'ha messo al mondo, caro, il fatto è fatto. Non te ne liberi più finché non finisci di morire» (*Quaderni di Serafino Gubbio*, IV, 3), nelle analoghe riflessioni di Vitangelo Moscarda in *Uno nessuno e centomila*: «Quando un atto è compiuto, è quello; non si cangia più. Quando uno, comunque, abbia agito, anche senza che poi si senta e si ritrovi negli atti compiuti, ciò che ha fatto, resta: come una prigioniera per lui» (III, 7) e dell'io narrante di *La carriola* (1917, in *Candelora*): «Ci sono i fatti. Quando tu, comunque, hai agito, anche senza che ti sentissi e ti ritrovassi, dopo, negli atti compiuti; quello che hai fatto resta, come una prigioniera per te».

sentava come un ventre enorme travagliato disperatamente dalla gestazione» degli esseri umani prossimi a nascere. Nella Roma visionaria di Pirandello ritorna l'immagine ossessiva del grande «ventre»: la «mostruosa gestazione meccanica», che si svolge nelle stanze sotterranee e tenebrose della Casa del Cinema, emblema dell'alienazione e della tecnologia moderna, si riflette con bagliori inquietanti nella travagliata «gestazione» umana, che disperatamente avviene in un tetro caseggiato di una squallida periferia cittadina, dove infuria una selvaggia urbanizzazione, manovrata da una cinica speculazione edilizia, a cui l'autore non risparmia sdegno e sarcasmo, moventi profondi della sua accentuata deformazione della realtà<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Questa realtà deformata è, dunque, il sigillo del fantastico pirandelliano, che ha confini labili, non circoscrivibili, non immediatamente percepibili, né è praticato come un genere a sé stante, dello stesso tipo di quello canonizzato dai modelli stranieri, e neppure tributario dell'intervento del soprannaturale, che, quando si presenta, è nel solo aspetto metaletterario: il "fantasma" dei racconti fantastici vulgati in Pirandello è l'antevita creaturale del personaggio, un accadimento metanarrativo, secondo le indicazioni di Luigi Capuana sull'affinità tra allucinazione spiritica e creazione artistica, sul pensiero che diventa visibile e tangibile, sulle produzioni poetiche dell'intelletto immaginativo che finiscono per vivere fuori dell'autore (cfr. L. CAPUANA, *Nuovi ideali di arte e critica*, Giannotta, Catania 1899). Il fantastico pirandelliano, quindi, come metafora della creazione letteraria (ma su questo tema vd. almeno G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist and Wiksell, Stockholm 1966, particolarmente importante per gli influssi sulla concezione estetica pirandelliana dell'*Essai sur le génie dans l'art*, Baillièrre, Paris 1883, di G. SÉAILLES e di *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892 di A. BINET; C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970 e 1985; G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982; A. R. PUPINO, *Maschere e fantasmi*, Salerno Editrice, Roma 2000; E. GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007 (in partic. pp. 169-313); G. CORSINOVI, *Il brivido dell'oltre: paranormale, metapsichica e teosofia nell'opera di Pirandello*, in *C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*, Atti del Seminario Interdipartimentale, Campus di Fisciano Università di Salerno, 29-30 marzo 2017, a cura di M. MONTANILE, Edizioni Sinestesia, Avellino 2018, pp. 69-85). In tal senso, il fantastico di Pirandello diventa anche sodale dell'umorismo, espediente stilistico per scardinare le certezze del positivismo e del naturalismo: come l'umorismo, tra comicità e compassione, scompone l'identità dell'io, così il fantastico mette in crisi l'oggettività e la stabilità del reale. Se l'assurdo scollega il rapporto di causa ed effetto, il fantastico, tra riso e paura, rivela la non certezza e sicurezza che i fenomeni naturali del reale, da noi conosciuti attraverso le scienze, siano veramente tali, perché il fantastico li sorprende e li capovolge. Pertanto, come il paradossale, l'assurdo, il grottesco e l'umoristico, il fantastico fa parte delle strategie narrative dello straniamento pirandelliano, tali da indurre il lettore, comunicandogli una sensazione di sconcerto, a vedere il mondo con occhi diversi, come se lo vedesse per la prima volta. Nell'ultima fase della narrativa pirandelliana, a partire dagli anni Trenta, il fantastico diventa meditazione sul Dopo, attrazione verso il grande Nulla,

Né diversamente dai periferici quartieri popolari e dai personaggi che vi abitano vengono rappresentati gli ambienti della Roma bene, frequentati da figure del mondo politico e accademico, dissacrate con pungente ironia o ridicolizzate in chiave umoristica, come accade, per questo secondo aspetto, al chiarissimo Bernardino Lamis, professore ordinario di Storia delle religioni che, recatosi con un «tempo infernale» tutto inzuppato di pioggia dalla sua abitazione in Via Governo Vecchio all'Università per tenere una lezione aspramente polemica contro il suo collega Hans von Grobler, reo di non aver citato i suoi studi nella «mastodontica monografia» da poco uscita in Germania sull'*Eresia catara* (questo il titolo della novella del 1905, in *La mosca*), entrato senza alzare il capo in un'aula deserta e buia come «una catacomba», legge il testo critico a «una ventina di soprabiti impermeabili», che sembrava ascoltassero «immobili, sgocciolanti neri nell'ombra», mentre gli studenti si godevano dalla soglia il comico e divertente spettacolo. Un'esarante vicenda, questa dell'illustre accademico, che, come la celebre vecchina portata ad esempio nel trattato sull'*Umorismo*, induce il «sentimento del contrario»: pirandellianamente, comicità mista a compassione<sup>23</sup>. Suscita, invece, apprensione

---

il Tutto, fuga dalla forma e immersione nel flusso vitale. Differente è, quindi, il fantastico dall'assurdo: «Mentre nell'assurdo la mancanza di causalità e di finalità è una condizione intrinseca del reale, nel fantastico deriva da una rottura imprevista delle leggi che governano la realtà» (R. CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000); solidale, invece, con l'umoristico, come ha sostenuto R. CESERANI, *Ancora sul fantastico. A proposito di Pirandello*, in *Linee d'ombra. Letture del fantastico in onore di Romolo Runcini*, a cura di C. BORDONI, Pellegrini, Cosenza 2004, pp. 59-66 (vd. anche ID., *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, in particolare l'analisi della novella *Soffio*, a p. 78).

<sup>23</sup> Nell'*Umorismo* è trattato il tema del ridicolo e del suo risvolto tragico, emblemizzato dalle parole di Marmeladoff, che così grida nell'osteria tra le risate degli avventori ubriachi a Raskolnikoff, protagonista di uno dei più grandi romanzi della letteratura mondiale, *Delitto e castigo*, di Dostoevskij: «Signore, signore! oh! signore, forse come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io *sen*to tutto ciò...» (II, 2). La ridicola disavventura accademica del professor Bernardino Lamis, dall'autore inesorabilmente declassato a figura burattinesca, è anche tipica del grottesco pirandelliano, che attraversa quasi tutto il *corpus* novellistico. Per fare solo qualche esempio, riferito al romanzo qui particolarmente analizzato, i *Quaderni di Serafino Gubbio*, rientrano in questa categoria alcuni personaggi, come il buffo dottor Fabrizio Cavalea, aspirante sceneggiatore, ridotto a tragica marionetta dalla gelosia patologica della moglie, o anche il fatuo barone Aldo Nuti, aspirante attore, manovrato come un fantoccio, «un giocattolo, un pagliaccetto» dall'inquietante Varia Nestoroff, che, prima di buttarlo via «in un canto, fracassandolo» (V, 1), lo espone a una triplice risata di schermo: sferzante e da «brivido» del suo rivale, Carlo Ferro, «irrefrenabile» da parte dei presenti alla scena, mentre gli «occhi dilatati» della sfuggente attrice hanno «un riso di luce malvagio» (VII, 2): per la Nestoroff, oltre alle figure femminili di immediata ascendenza letteraria, so-

e sgomento una strana e misteriosa «riunione», anzi, «un'adunata», evocante ben noti assembramenti di regime, forse «indetta per prendere una grave decisione» da una non identificabile autorità superiore, i «maggioerenti» della città, «riuniti a consulto in una sala segreta», che ha tutta l'aria di essere una finta festa in maschera, una carnevalata, pervasa da segnali funebri, visto che vi si aggirano personaggi in cappa e cappuccio, come qualche invitato «in domino, che sembra un fratellone in cerca del funerale» e a noi spettatori moderni richiama alla mente l'inquietante scena degli incappucciati con sottofondo di musica straniante e satanica del capolavoro filmico di Stanley Kubrich, *Eyes Wide Shut*, ispirato a *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler<sup>24</sup>.

---

prattutto dei romanzi di Verga, come la contessa russa Nata di *Tigre reale* o la donna fatale di *Eva*, Pirandello potrebbe essersi ispirato alla maliarda russa Maria Tarnowska, al centro di una complicata vicenda di amanti uccisi o suicidi e conclusa dal processo veneziano del 1910 (cfr. S. COSTA, *Il romanzo allo specchio, tra pagina e schermo*. IV dell'Introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere*, t. I, Ricciardi, Milano-Napoli 2015, pp. XXXII-XLVI: XL). Personaggio-marionetta e, per certi versi, Quaquè, il lampionaio della novella *Certi obblighi* (1912, in *Dal naso al cielo*), ritratto spesso in posa di burattino non manovrato da fili e «appeso per le ascelle al braccio del fanale, le mani penzoloni, il capo appoggiato a una spalla». Interagisce, quindi, con lo sperimentalismo pirandelliano anche il teatro "grottesco" di autori come Massimo Bontempelli e Rosso di San Secondo, il cui *Marionette, che passione!* (1918) ebbe l'appoggio dello stesso Pirandello.

<sup>24</sup> Cfr. A. SCHNITZLER, *Traumnovelle*, in «Die Dame», 1925-1926; S. KUBRICH, *Eyes Wide Shut*, 1999. *C'è qualcuno che ride* (1934, in *Una giornata*) è una novella enigmatica, in cui nulla è come sembra e, pertanto, qualsiasi definizione risulterebbe forzata. Pur non avendo una collocazione esplicita in Roma, tuttavia, da alcuni inequivocabili particolari, sembra ambientata proprio nella capitale e specificamente in una di quelle dimore della nobiltà filoclericale, ostile all'unità d'Italia e sostenitrice del potere temporale del Pontefice, di cui potrebbe far parte la casa del marchese Ignazio Giglio d'Auletta, «frequentata dai più intransigenti prelati della Curia, dai paladini più fervidi del partito nero», descritta nel capitolo «XVI. Il ritratto di Minerva» del *Fu Mattia Pascal*. Anche qui, come nella novella, compare un «vasto salone» e, non diversamente dai personaggi scheletrici e burattineschi, lo stesso filoborbonico marchese apparve a Mattia-Adriano «curvo, quasi spezzato in due [...] il volto estenuato, solcato tutto di rughe verticali, raso, d'un pallore cadaverico [...] su le tempie, certe grosse ciocche di capelli parevan lingue di cenere bagnata». L'ambientazione macabra e grottesca di *C'è qualcuno che ride* rientra in un'«area parasurrealista», perché, «anche quando appaia minato dall'insensatezza o rappresentato come inabitabile, il quotidiano resta pur sempre il luogo dove gli eventi si producono»; infatti, i modernisti italiani, di cui Pirandello è la punta artisticamente più alta, «costeggiano o attraversano o raggiungono il surrealismo, sempre però a modo loro, senza identificarsi con i suoi dettami e anzi rifiutandone le marche stilistiche più proprie e oltranziste, scrittura automatica in testa» (R. DONNARUMMA, *Altro modernismo: la narrativa breve »in Italia*, Introduzione a *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016, pp. 7-14: 14; 12; cfr. anche l'analisi della novella condotta da V. BALDI, *Oltre il surrealismo: le novelle moderniste di Luigi Pirandello*, ivi, pp. 27-39: 35-38).

### 5. *Scenari straniati*

In un enorme salone, «nella tetraggine della sua polverosa antichità», al suono di «un'orchestrina di calvi inteschiati», si muovono ballerini, che sembrano morti-viventi «estratti di sotterra» o vecchi giocattoli «ricaricati artificialmente», signore con nude spalle di «ribrezzosa gracilità», signori paonazzi e sudati, nessuno dei quali conosce la ragione dell'invito e, diffidenti e sospettosi, si lanciano occhiate che, scoperte, «si ritraggono come serpi»; ma improvvisamente corre voce che *C'è qualcuno che ride*, anzi sono tre, un padre e due figli, a prorompere in risate pazze e convulse, tanto da sembrare agli ospiti offesi una tracotante impertinenza, un'imperdonabile irrisione solennemente punibile: a quelle risate gratuite e innocenti, gioiose e festose risponderà la terribile, «nera marea» della folla degli invitati con un'enorme, sardonica, collettiva risata di scherno «che rimbomba orribile più volte nella sala», un violento e oppressivo riso-terrore<sup>25</sup>. La feroce ironia dell'autore aggredisce l'alta società romana (l'Urbe non è testualmente nominata, ma agevolmente identificabile) dei pieni anni Trenta del secolo scorso, i suoi conformistici

<sup>25</sup> Le risate, soprattutto quelle femminili, quando sono forti e protrate, hanno sempre un carattere provocatorio nelle opere pirandelliane: dalla «stridula risata» della Figliastro di *Sei personaggi in cerca d'autore* alla «lunga squillante risata» di Teresina nelle *Lumie di Sicilia* (1900, in *Il vecchio Dio*), a quella della Donna uccisa nel «mistero profano» *All'uscita* (1916). Il «ridere, ridere forte [...] ridere come una pazza [...] riso riso riso, ma tanto» (*Piuma*, 1917, in *Candelora*) viene recepito dalla comunità come una dissacrazione dei codici sociale e, pertanto, inteso come sintomo inquietante e pericoloso di pazzia, che, invece, può accogliere in sé la dimensione epifanica, ossia la capacità di avere una visione della realtà diversa da quella socialmente adottata. Sulla fenomenologia del riso («l'affinità di riso e terrore, il riso sociale e anzi rituale, il riso infine come distrazione dal sociale, puro fenomeno mimetico-vitale, corrispondente a quello che nella sua *Essence du rire* Baudelaire avrebbe piuttosto chiamato *joie* e assegnato a una condizione inaccessibile e per sempre perduta») vd. G. GUGLIELMI, *Nota sull'ultimo Pirandello*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 140-55. «Pirandello vuole [...] mostrare i meccanismi attraverso cui la civiltà reprime le pulsioni naturali e una società ormai parlata dal vuoto e priva di unità e di valori riesce a compattare i propri membri e a escludere il «diverso» che la minaccia con la sua sola presenza; la narrazione, quindi, non solo sembra costruita «con materiale onirico, ma procede ininterrottamente con il ritmo soffocante di un incubo» (R. LUPERINI, *Il riso di Pirandello*, in ID., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 110-13 *passim*). Insomma, una «cronaca della crudeltà», una vaga somiglianza con qualche quadro espressionista di Otto Dix, ma anche un «racconto simultaneo eterodiegetico» di «rigorosa focalizzazione esterna», il cui «effetto di straniamento» è raggiunto attraverso alcuni procedimenti formali, quali «narrazione simultanea, burattinizzazione dei personaggi» (R. CASTELLANA, *Indicativo presente: la narrazione simultanea nelle novelle*, in ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, pp. 133-49: 146-47).



costumi di vita o la sua dominante ideologia politica, immergendola, quasi soffocandola, in uno spazio ristretto, ma, allo stesso tempo, labirintico, dove si aggirano segrete diffidenze e inconfessabili sospetti. Una demistificazione, questa, del potere fascista, come l'ha intesa Leonardo Sciascia, definendola «la prima risata sul fascismo della letteratura italiana nel ventennio», un'aspirazione di Pirandello, come aveva scritto in una lettera a Marta Abba del 22 settembre 1928, ad «andar fuori» per «riacquistare il senso della propria personalità»? Tutte queste ragioni biografiche non appaiono nel racconto del narratore-testimone: da grande artista, Pirandello le sospende in un'atmosfera magica, dove i particolari sono tutti concreti e immediatamente percepibili, ma l'insieme rimane ambiguo e sfuggente<sup>26</sup>.

Nel buio notturno, le vie e le piazze deserte di Roma sembrano immerse in uno «stupore attonito», come se dovessero rivelare un inquietante segreto, mentre, in dissonanza totale con la loro surreale immobilità, le acque del Tevere nel loro moto incessante allegorizzano non solo l'ininterrotto flusso vitale, ma anche il vuoto «Nulla», di ascendenza leopardiana, l'assenza di una realtà rassicurante<sup>27</sup>. All'interno della struttura urbana di una delle città emblema della modernità, per giunta capitale di uno Stato, in particolare, lungo il suo fiume, carico di storia e di mito, Pirandello ambienta alcuni scenari disperatamente stranianti<sup>28</sup>. Ed è sul Lungotevere dei Mellini che si aggira, dopo

<sup>26</sup> Cfr. *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Mondadori, Milano 1995, pp. 49-50; L. SCIASCIA, s. v. *Qualcuno*, in ID., *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989 («Il "qualcuno che ride" nella novella pubblicata dal "Corriere della sera" il 7 novembre 1934 è proprio lui, Luigi Pirandello»).

<sup>27</sup> Il sintagma dello «stupore attonito» o dell'«attonita immobilità» delle cose è spesso legato in Pirandello a un loro latente animismo, come accade soprattutto per i vecchi mobili: in *Candelora*, il pittore Nane Papa «si sente come guardato da tutte quelle cose immobili, attorno; e non solo guardato, ma anche come legato dal fascino ostile, quasi ironico, che spira dalla loro attonita immobilità»; in *Cinci*, lo scenario metafisico concorre a trasmettere un senso di straniante rapporto con la realtà circostante: l'«incredibile immobilità silenziosa della campagna sotto la luna». Così pure, l'anima, infusa dai nostri stessi ricordi, pervade anche i vecchi mobili, secondo una concezione che Pirandello desumeva dal cit. *Essai sur le génie dans l'art* di Gabriel Séailles: «il respiro d'un altro tempo» emanava da «tutti i mobili d'antica foggia» e «dall'immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti» (*Il fu Mattia Pascal*, «III. La casa e la talpa»); «dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano» (*Quaderni di Serafino Gubbio*, II,1); «hanno una loro anima anche i mobili, specialmente i vecchi, che vien loro dai ricordi della casa dove sono stati per tanto tempo» (*La casa dell'agonia*, 1935, in *Una giornata*).

<sup>28</sup> Dalla finestra della stanza di Mattia-Adriano in casa Paleari si vedeva «il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali,

aver vagato per il quartiere «addormentato» dei Prati di Castello, avendo di fronte le case al buio della Passeggiata di Ripetta, Diego Bronner, protagonista della novella *E due!* (1901, in *Scialle nero*): nel lieve chiarore della notte, aveva visto un uomo che, posato il cappello sul parapetto di un ponte, si era lasciato cadere nel Tevere con un «tonfo terribile». Vedeva le case lontane della città, il cappello lasciato, ma aveva la terribile impressione di avere sognato. Provava un senso di smarrimento, turbato e incredulo per l'irreale «impassibilità di tutte quelle cose ch'erano con lui là, presenti, più presenti di lui, perché lui, anzi, nascosto nell'ombra degli alberi, era veramente come se non ci fosse». Era sconvolto dalla consapevolezza di essere rimasto immobile, nel silenzio notturno, «presente e assente», *come se non ci fosse*, non avendo dato e chiesto aiuto, mentre gli uomini non possono «restare impassibili come le cose»<sup>29</sup>.

Nello scenario romano disegnato da Pirandello, notte, silenzio, ponte, fiume, impassibilità delle cose, Bronner aveva assistito a un suicidio, ma, divenuto presenza-oggetto tra altre presenze-oggetto, si ritrovava immerso in una dimensione onirica, in cui riusciva ad avere comunque la confusa sensazione di uno sdoppiamento, della mancanza di collegamento tra le facoltà razionali, che gli avevano fatto percepire la realtà, e l'assenza di una volontà, capace di trasmettere gli impulsi adeguati e conseguenti al proprio corpo. Diego, dopo aver meditato sulla sua situazione irrecuperabile di disagio e inettitudine, andò a sedersi sul parapetto del fiume, posò il cappello «allo stesso posto dell'altro», lo guardò, illuminato dalla luce del fanale, e, «come se facesse per giuoco, per un dispetto alle guardie notturne», come se lui stesso *non ci fosse più*, «rise orribilmente», scavalcò il parapetto e si slanciò, proprio come l'altro, nel vuoto, per essere accolto e sommerso dalle acque del fiume. Elemento ricorrente è il «cappello» sul parapetto del ponte, lasciato dall'ignoto

---

tremolanti come serpentelli di fuoco» (*Il fu Mattia Pascal*, «XI. Di sera, guardando il fiume»). Insieme con l'Ospizio di mendicizia, la Kosmograph e la casa dei Cavalena, il Tevere è il quarto luogo della straniata Roma pirandelliana, con il suo tetro fluire notturno delle sue acque minacciose e il serpeggiare demoniaco dei fasci di luce sui ponti deserti.

<sup>29</sup> Come per Cinci, protagonista della novella omonima, pubblicata da Pirandello oltre trent'anni dopo *E due!*, la sospensione temporale («ora ecco nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccato a terra») e la rimozione dell'omicidio compiuto concorrono a creare uno stato confusionale e onirico, così, anche per Diego Bronner, fermo e impassibile nel suo allucinato processo di autoreificazione, l'impressione di non avere assistito a un suicidio e l'illusione dei sensi, prodotta dallo straniante silenzio notturno, svuotano gli accadimenti della loro realtà concreta e oggettiva, che vengono, quindi, riportati, dall'uno e dall'altro, alla propria soggettività individuale.

suicida, un oggetto che rivela una presenza-assenza e acquista, pertanto, una funzione rilevante nel racconto, un significante del possesso umano, non paragonabile all'immota impassibilità delle cose intorno all'argine del fiume, immerse in un'atmosfera sospesa e metafisica come in un quadro di Giorgio De Chirico. Il cappello appare "sinistramente" illuminato dal fanale, diventa una realtà minacciosa, la proiezione fisica di un inconscio *Unheimliche*, tale da far venire i brividi, come se costituisse un terribile atto di accusa per Diego Bronner non corso in aiuto allo sventurato, da scatenare in lui un latente senso di colpa, la coazione che lo indurrà a ripetere lo stesso folle gesto dopo aver posato sul parapetto anche il suo cappello. Una situazione straniante, questa, in cui l'oggetto espressionisticamente dilatato sotto la luce implacabile delle lampade elettriche di una spettrale notte romana assume tutti i connotati di una presenza autonoma<sup>30</sup>.

## 6. *Forme spettrali*

Molti anni dopo, un uomo, in una notte «vitrea», nel suo «chiarore misterioso», nella «stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre d'ogni senso», attraversa una piazza deserta di una Roma che pare avvolta in «una vaporosa evanescenza di sogno», mentre nella sua testa è fissa un'idea, ancora non chiara, non precisa, ma collegata a un senso dell'esistenza come ripetizione di comportamenti usuali e necessari, giunge vicino al ponte illuminato dalle «lampade elettriche», intorno è silenzio, «sempre questo silenzio», poggia le mani sul parapetto e resta fermo, come in attesa: «Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova». Anche questa volta un titolo breve: *Un'idea* (1934, in *Berecche e la guerra*). Prima, Diego Bronner, che (come Mattia-Adriano, quando mette in scena il falso suicidio) lascia il cappello sul parapetto del Tevere e si toglie la vita gettandosi nelle sue acque, poi, un protagonista *sine nomine*, che sembra

<sup>30</sup> Ancora in *Cinci*, pubblicata tanti anni dopo, ritorna l'attenzione per i dettagli apparentemente insignificanti e, nonostante il loro corposo realismo, carichi di valenze allucinatorie, come nella descrizione del ragazzo ucciso con «la testa sfragellata, la bocca nel sangue colato a terra nero», il particolare della «gamba un po' scoperta, tra il calzone che s'è ritirato e la calza di cotone»; allo stesso modo, in *Soffio* (uscita appena un anno prima), di Bernabò morto viene rilevato: «il calzone tirato gli aveva scoperto la giarrettiere di seta, d'un color verdolino a righine rosa».

avere l'intenzione di ripetere quasi gli stessi gesti nel silenzioso scenario di «stupefazione immota di tutte le cose», bloccate nella loro «impassibilità», con un'idea fissa, ma imprecisa, forse allusiva all'annientamento della propria esistenza priva di senso, stabiliscono una linea di continuità tra le due novelle, nonostante i tre decenni intercorsi tra la loro stesura<sup>31</sup>.

Caratteristica essenziale e peculiare di *Un'idea* è, però, la sua novità tematica, consona alle ultime sperimentazioni compositive di Pirandello e basata non solo sulla fantastica condizione avvertita dal protagonista, il suo sentirsi un «corpo» senza peso, leggero, come se fosse «fluida», mentre la sua «ombra» si «allunga e più si rarefa, finché non svanisce», ma anche sul suo disporsi, appoggiando le mani sul parapetto del ponte, in «singolare attesa», come «assorto» e concentrato dinanzi a una rivelazione epifanica emergente proprio dalle acque nel loro moto ininterrotto: da un elemento inscindibile e organico alla città di Roma, metonimicamente e metaforicamente a essa infinite volte

<sup>31</sup> In quest'ultima stagione della novellistica pirandelliana, caratterizzata anche a livello formale da verbi all'infinito o al presente indicativo, per orchestrare paradossalmente una narrazione simultanea tra vivere e scrivere, e da periodi nominali per creare dimensioni atemporali, si accentuano le connotazioni enigmatiche e spesso indecifrabili. Questo spiega il perché *Un'idea* si presta a più interpretazioni possibili, ma, ancora una volta, date le analogie delle situazioni con *E due!*, l'ambientazione non può che essere Roma. Diversamente, invece, chiarire l'*idea* del titolo. Alcune interpretazioni, tra le recenti, propendono per l'idea, ancora non precisa e non realizzata, di suicidio, ma in maniera fortemente problematica; si tratterebbe, in tal caso, di un racconto simultaneo eterodiegetico a focalizzazione interna, in cui lo scorrere del fiume, mentre tutto è immoto, è un'immagine epifanica di senso ambiguo, implicante una serie di domande a risposte multiple e anche contraddittorie, essendo ignota la sorte e la decisione finale del protagonista, che, alla vista di fiume, potrebbe chiarire la sua idea: o suicidarsi, avendo preso coscienza della nullità delle cose prive di senso, oppure «ancora aderire al flusso dinamico dell'essere», non rinunciando alla vita (CASTELLANA, *Indicativo presente: la narrazione simultanea nelle novelle*, in ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, cit., pp. 133-49: 143). Altri, invece, interpretano la novella come un racconto di «una situazione per eccellenza fantastica: quella di un uomo che, dopo il suicidio (per l'esattezza quattro mesi dopo), continua a vagare per i luoghi nei quali ha vissuto e che gli sono stati cari, senza riuscire a prendere ancora consapevolezza della propria dipartita (è questa l'idea che tanto fatica ad accettare)». Questo spiegherebbe perché il protagonista cammina senza far rumore, si sente «ombra tra le ombre», è visibile solo alla fidanzata di un tempo; pertanto, la struttura narrativa si baserebbe sull'espedito stilistico di fare intuire ai lettori poco alla volta la condizione dell'anonimo personaggio, non a caso mai chiaramente nominata dal narratore (G. PEDULLÀ, *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, Einaudi, Torino 2010, pp. v-xxxii: vii-viii). Il soffermarsi assorto, poggiando le mani sul parapetto del ponte, non esclude tuttavia l'*idea* del suicidio: rimane nel lettore l'impressione che l'anonimo protagonista del racconto o lo stia per attuare o l'abbia già consumato e sia coattivamente ritornato nel luogo in cui si è dato la morte.

connesso, il suo fiume, il Tevere<sup>32</sup>. Il punto di attrazione, di enigmatica fascinazione è, dunque, rappresentato dall'incessante motilità fluviale, allegoria dell'inafferrabile e invisibile flusso vitale, in netto contrappunto, in dissonanza

<sup>32</sup> L'«ombra» che «svanisce» e il corpo «fluidico» richiamano uno dei temi fondamentali dell'opera pirandelliana, connesso all'altro del «doppio» e dello «specchio». Il lampionaio Quaquè, personaggio «strambo», maschera deformata, simile a un ligneo burattino, ma personaggio-coscienza di *Certi obblighi* afferma con sconcertante sicurezza che «l'ombra è come la morte che segue un corpo che cammina»; e «Io e l'ombra mia» è il xv capitolo del *Fu Mattia Pascal*, in cui Mattia, proprio in una strada di Roma, si confronta drammaticamente con la propria ombra, residuale parvenza della perdita identità, aggredendola, con «un maligno riso», per sopprimerla e liberarsi definitivamente dal suo doppio, l'ormai ingombrante Adriano Meis: «Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. [...] alla fine, non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. [...] il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercè dei piedi altrui». Se questo serrato dialogo era per Mattia un comportamento sostanzialmente autoaggressivo contro un doppio da lui volutamente creato, lo svanire dell'ombra in *Un'idea*, invece, dovuto alla fluidità corporea, rinvia più esplicitamente alla sparizione dell'ombra nel *Peter Schlemihl* di Chamisso, citato alla fine del trattato sull'*Umore*, mentre, nell'ambito della tarda novellistica pirandelliana, come in *Soffio*, si attua anche la sparizione della propria immagine nello specchio da parte dell'io narrante: «M'intravidi per un attimo appena in quello specchio [...] poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero [...] non c'ero, non c'era nemmeno la mano che pur sentiva sotto le dita il freddo della lastra; un impeto mi prese, frenetico, di cacciarmi in quello specchio in cerca della mia immagine soffiata via, sparita». Qui, il modello è *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (*Le avventure della notte di San Silvestro*, 1814-15) di E.T.A. Hoffmann; ma questo motivo si ritrova anche in una novella di Luigi Capuana, *L'invisibile* (1901), poi riunita nella raccolta, *La voluttà di creare* (1911), ispirata al romanzo di Herbert George Wells, *The invisible man* (1897). Siamo nel pieno del fantastico pirandelliano, perché, se in *Soffio* la propria immagine sparisce dallo specchio, in una novella di pochi anni dopo, *Effetti d'un sogno interrotto* (1936, in *Una giornata*), da un quadro secentesco, rappresentante la *Maddalena in penitenza*, la figura femminile, simile alla moglie defunta di un personaggio, esce e precipitosamente vi rientra dopo essersi congiunta col marito, secondo un registro paranormale e transizionale tra onirismo e realtà, la cui esperienza fantasmatica e perturbante richiama *Omphale ou la Tapisserie amoureuse* (*Onfale o l'arazzo innamorato*, 1834) di Théophile Gautier. Non fantastica, ma tutta raffinatamente cerebrale, è l'ombra escogitata da Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, attraverso le ossessive scomposizioni e scissioni della propria personalità condotte davanti allo specchio, un'ombra assolutamente paradossale: da una parte, lo sciocco e caro Gengè, così chiamato e foggiato a suo modo dalla moglie Dida, dall'altra, lui, Vitangelo, che in quel suo doppio non si riconosceva, con l'assurdo capovolgimento che non è Gengè a essere l'ombra di Vitangelo, ma, al contrario, è Vitangelo a ritenersi «ombra vana» di Gengè, di un altro che si era appropriato del suo corpo, tanto da esserne addirittura «terribilmente geloso» (II, 12). Pirandello, insomma, giocando da sempre con l'«ombra», finisce con toccare il più sofisticato pirandellismo.

totale con l'immobilità di tutte le cose circostanti, particolari forme inerti di una realtà urbana bloccata e cristallizzata, priva di originali trasformazioni, che non a caso rinvia alla descrizione della "terza Roma", dell'assenza di vitalità del suo «gran cuore frantumato», fatta da Anselmo Paleari al primo tra i più emblematici protagonisti pirandelliani, Mattia Pascal. Oltre il parapetto del ponte apparentemente c'è il «vuoto» e, certo, nel buio notturno si ha solo l'idea di una mancanza, dell'assenza di una familiare e rassicurante realtà, ma in effetti sotto vi serpeggia il fiume, oscuramente avvertito come ritorno a un mondo prenatale, al primigenio Tutto-Nulla<sup>33</sup>. In tal modo, anche nella sua ultima stagione, Pirandello rappresenta, con un'inedita, concorde e sottile combinazione di umoristico e di fantastico, un'"altra" Roma, fantasmagorica metropoli moderna con le sue vie, le sue piazze, le sue case, il suo fiume, totalmente immersa in una dimensione straniata, metafisica e magica.

---

<sup>33</sup> «La vita non si spiega; si vive. La ragione è nella vita; non può esserne fuori. [...] Fuori della vita non c'è nulla. Avvertire questo nulla, con la ragione che si astraie dalla vita, è ancora vivere, è ancora *un nulla* nella vita: un sentimento di mistero: la religione. Può essere disperato, se senza illusioni; può placarsi rituffandosi nella vita, non più di qua, ma di là, in quel *nulla*, che diventa subito *tutto*» (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, v, 4).