

IL POTERE EVOCATIVO DELL'IMMAGINE NEL BESTIARIO PIRANDELLIANO

Carlo Serafini

Abstract

Pirandello's interest in animals is evident in the narrative, in the early poems and in the plays. There is no shortage of critical juxtapositions to the fable and to Aesop, and in the critical literature of Pirandello there is no shortage of examples from which it is possible to find out its closeness to the storytellers and traditional fairy tales.

The present work aims to highlight how the rich presence of animals in Pirandellian production (especially in the *Novelle*) is structured according to a symbolic design that, starting from the construction of the image of the animal (features, physical descriptions, movements, behaviors), acquires relevance in the identification of a characteristic that can be found in man, in the bestial dimension of man, therefore more unconscious, intimate, hidden and mysterious. It will also be analyzed how the type of description of the animal, the image deriving from its literary representation, is most of the time functional in the author's creative process, allowing him to unravel the peculiar themes of his poetics in the narration.

Birds (free and in cages), horses, cats, bats, turtles, insects that populate the pages of Pirandello will be read in their presentation in images, structured according to a design able to introduce the constant themes of Pirandello's work. Work in which the terms "beast" and "bestiality" often refer, without too many filters to human nature.

The privileged object of analysis will be *Novelle per un anno*, from which some particularly significant examples will be taken and examined to demonstrate the thesis outlined.

Parole chiave

Animal, Beast, Bestiary, Image, Unconscious, Representation, Symbol

Contatti

carloserafini@tiscali.it

Sul bestiario pirandelliano non c'è ricchezza bibliografica, pochi sono infatti gli studi specifici sull'argomento. Abbiamo una monografia di Franco Zangrilli,¹ testo che offre una ricchissima carrellata di esempi in una divisione tematica della presenza degli animali; e di notevole interesse è poi un saggio di Elisabetta Bacchereti,² raccolto nel volume in onore di Giorgio Luti, *I segni e la storia*, che, in apparente contraddizione con il lavoro di Zangrilli, afferma subito in apertura come il bestiario di Pirandello sia in realtà limitato. Solo che la Bacchereti parla di specie di animali citati (una 30 tra mammiferi, insetti, rettili, uccelli, molluschi) mentre Zangrilli segue tutte le ricorrenze delle 30 specie lungo la narrativa pirandelliana, con una carrellata di qualche centinaio di esempi. Non c'è quindi contraddizione, potendo allora affermare che i pochi animali pirandelliani appaiono frequentemente sulla pagina. Va notato che nello studio di Zangrilli viene affermato e dimostrato come la presenza

¹ F. ZANGRILLI, *Il bestiario di Pirandello*, Metauro edizioni, Fossombrone (PS) 2001.

² E. BACCHERETI, *L' "animalesca filosofia"*. *Appunti per un bestiario pirandelliano*, in AA.VV., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Casa editrice Le lettere, Firenze 1996.

degli animali sia più frequente nei racconti di ambientazione siciliana, e questo, secondo lo studioso, «suggerisce chiaramente che Pirandello si porta dietro, con sentimenti conflittuali d'amore-disamore, il mondo in cui ha aperto gli occhi alla vita e si è formato; gli aspetti e le figure di quel mondo si sono inseriti nella sua memoria come miti suoi personali, disponibili a un processo di universalizzazione da parte dell'artista ormai maturo; che tra gli aspetti e le figure di quel mondo gli animali assumono un ruolo ricco e complesso».³

Nell'economia del presente intervento preme evidenziare come la presenza di animali nella produzione pirandelliana (specialmente nelle *Novelle*) sia strutturata secondo un disegno simbolico che, partendo dalla costruzione dell'immagine dell'animale (caratteristiche, descrizioni fisiche, movimenti, comportamenti, suoni, versi), acquista rilevanza nella identificazione di un carattere riscontrabile nell'uomo, nella dimensione bestiale dell'uomo, quindi più inconscia, intima, nascosta e misteriosa. Pirandello offre immagini di animali che si riscontrano poi nelle sembianze degli uomini: occhi "bovini", movenze da pernice, "mosche senza capo", o l'abbandono dei cani randagi. Quando l'immediato, e poco o pochissimo narrato, ingresso dell'animale nella pagina non sia invece il pretesto per aprire orizzonti di senso al racconto. L'animale si presenta solitamente come simbolo che porta il lettore ad aderire, accettandola, alla realtà dell'istinto, o alla semplice realtà delle cose secondo natura. Va inoltre notato come la tipologia di descrizione dell'animale, l'immagine che deriva dalla sua rappresentazione sulla carta, sia il più delle volte strutturata in maniera tale da essere funzionale al processo creativo dell'autore, consentendogli di articolare nella narrazione i temi fondamentali della sua poetica. Pirandello è inoltre solito attuare vere e proprie deformazioni fisiche nei suoi personaggi, e non è raro riscontrare in questi tratti il ricorrere dello scrittore al parallelo con l'animale che più si avvicina nella sua "forma" alla deformazione attuata.⁴

L'animale in Pirandello non necessita mai di molta descrizione, perché l'autore di solito gioca sul fatto che la natura resta impressa nell'uomo più per immagini della memoria che per descrizioni; ecco allora che la scrittura può diventare semmai supporto di forza all'immagine nella memoria o aiuto alla comprensione o alla interpretazione dell'immagine memorizzata. L'immagine pertanto ha un suo valore simbolico naturale e immediato, mediato magari dall'esperienza, dalle varie culture e tradizioni (volpe furbizia, pecora docilità, leone forza e ferocia, il ciuco il lavoro)⁵, ma l'immagine dell'animale tramite la scrittura può essere anche indipendente da significati simbolici definiti e assumere significati diversi in base alle contestualizzazioni. Su questo campo agisce molto Pirandello scavando all'interno del mistero chiuso nell'animale e nella sua dimensione istintiva, luogo che gli torna ben funzionale per la rappresentazione dell'animo umano nella sue infinite sfaccettature e nell'impossibilità di un ordine oggettivo nelle sue idee. Da questo deriva anche il fatto che spesso gli uomini sembrano trarre insegnamenti dalla mera osservazione degli animali.

Partiamo dai termini *animale* e *bestia*, proprio perché una prima spiegazione della vastità della frequenza con la quale gli animali citati da Pirandello appaiono può trovare nell'etimologia dei termini una base solida. Nella trattazione del termine "Animale" nel *Dizionario dei temi letterari*⁶ si parte infatti dal termine latino in cui è connesso "anima", che si riferisce a ciò che alita, soffia, spira, dunque il principio vitale, il soffio vitale. Già troviamo in Dante (*Inferno* II e V, *Purgatorio* XXIX, *Paradiso* XIX) o in Petrarca (*Canzoniere* XIX e XX) che il termine "animale" si riferisce proprio all'essere umano. Il termine "bestia" invece (anch'esso di derivazione latina) è più legato al concetto di animale privo di ragione, come anche al concetto di bruto, fiera, bestia feroce. Nell'*Apocalisse* la Bestia è il Diavolo, opposto al Logos che è la Divina Ragione creatrice. Nel capitolo XVIII del *Principe* di Machiavelli viene detto come per il principe sia necessario "saper bene usare la bestia e lo uomo", non più in senso cavalleresco uomo-cavallo ma in senso di saper essere volpe perché sa sfuggire le trappole e leone perché sa sbigottire i lupi.⁷

³ ZANGRILLI, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁴ BACCHERETI, *op. cit.*, p.168.

⁵ Cfr. sull'argomento quanto detto a proposito di *Notizie del mondo* di Pirandello da BACCHERETI, *op. cit.*, p. 167.

⁶ R. CESERANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007 (la voce "Animali" è di Domenicelli e P. Mildonian, Vol. I, pp. 97 sgg.).

⁷ Cfr. *ivi*, p. 98.

Ma senza entrare né in ulteriori esempi, ancor meno nella storia del bestiario vero e proprio quale “tipologia” letteraria, ma limitandoci solo ad un breve *excursus* sulla presenza dell’animale nella letteratura, possiamo dire che sin dalla tradizione medioevale l’animale è riconducibile ad un senso nascosto delle cose, o quantomeno figura sulla soglia che porta verso un’altra dimensione, o che apre, meravigliosamente, un altro universo di senso. L’animale può anche essere dotato di parola: in questo caso, spesso è detentore di un linguaggio originario, puro, non corrotto dalla cultura della ragione quando invece non significhi una condizione irraggiungibile per l’uomo o segnali, in altra accezione, la presenza del mondo demoniaco. Ancora Domenichelli afferma che «Significante allegorico, specchio sublimante o degradante dell’umano, manifestazione dell’anima mundi, l’animale è sempre e comunque nella nostra tradizione e nel linguaggio del nostro immaginario altro da sé e altro dall’uomo, anche e soprattutto quando fa propria l’azione e la parola umana. [...] Si tratta di un genere letterario di straordinaria fortuna che, attraverso le epoche, si rivolge ad un pubblico composito, infantile e adulto, popolare e colto e mette a contatto la letteratura con le arti visive».⁸ Nel Novecento l’animale ricorre il più delle volte nel suo rapporto con l’inconscio, con le forze sotterranee dell’animo umano e rappresenta spesso una via di possibile accesso alla comprensione delle azioni misteriose dell’uomo, incomprensibili, istintive, profonde.

Pirandello è pienamente su una linea che potremmo definire tradizionale, classica; il suo interesse per le bestie è evidente, non solo nelle *Novelle per un anno*, ma anche nel resto della narrativa, nelle prime poesie e nelle opere teatrali. Non mancano accostamenti critici alla favolistica ed ad Esopo, che Pirandello studiò negli anni universitari a Bonn, né mancano negli scritti critici pirandelliani esempi dai quali riscontrare la sua vicinanza con i novellieri e favoleggiatori della tradizione, da Brunetto Latini, Boccaccio, Machiavelli, Cervantes, Bruno, Tassoni, Swift, o anche i fratelli Grimm, Heine, Guerrazzi, ecc.⁹

Pur quindi nel solco della tradizione, il suo elemento di novità e di modernità, letterariamente parlando, non è in come tratta dell’animale, è semmai in come l’animale gli possa tornare utile nel dare voce al non dicibile dell’uomo, ossia come narrazioni in apparenza naturalistiche siano invece del tutto fuori da questo ambito e “calate” in quel famoso “antro della bestia” di *Non è una cosa seria*,¹⁰ presente in ogni essere umano, che tanto spaventa quanto attrae. Ed è quindi possibile osservare come proprio anche «la presenza dell’immaginario animale sia uno degli elementi chiave su cui fondare l’asserzione che Pirandello non rimane mai nell’ambito del naturalismo [...] che è eterogeneo, contraddittorio, con tante facce, e là dove più sembra verghiano o più legato al realismo meno lo è».¹¹

Ma come si approccia all’animale Pirandello? Su questo aspetto è di notevole aiuto il citato studio di Zangrilli. Rispondendo ad una esigenza di ordinamento e classificazione, possiamo vedere che il frequente uso dell’avverbio e congiunzione “come” in Pirandello porta già a più di una tipologia di approccio: comparazione a fini descrittivi o esplicativi (spesso di volti umani, “rosso come un gambero”), comparazione per rappresentazione di un’azione (“urlare come un lupo”), comparazione per classificazione di uno stato o condizione umana (“sempre fatto quella vita girando la stecca come un cavallo bendato”). Non ci sofferma su altri esempi e si rimanda alle ricchissime carrellate dello studio di Zangrilli.¹²

Ancora l’animale può essere classificato in base alla funzionalità o meno nel racconto, ossia quando entra o non entra direttamente nel meccanismo dell’intreccio, o ancora in base a quando l’animale è il vero protagonista della storia raccontata. Ancora possono essere fatte classificazioni prettamente tematiche o per animale rappresentato in base alla valenza simbolica attribuitagli (i cani di Pirandello, i cavalli, i ragni, le mosche, i gatti, ecc.).

Secondo queste prospettive il bestiario pirandelliano può essere esteso all’infinito come le possibilità di interpretazione della stessa opera dell’autore, ma restando fedeli al tema specifico dell’intervento, ossia il potere evocativo dell’immagine nel bestiario pirandelliano, occorre porre l’attenzione sulla straordinaria capacità di Pirandello, a livello letterario, di trasformare la materia

⁸ Ivi, pp. 99-100.

⁹ Cfr. ZANGRILLI, *op. cit.*, p.14.

¹⁰ *Non è una cosa seria*, in L. PIRANDELLO, *La giara. Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1987, p. 99.

¹¹ ZANGRILLI, *op. cit.*, p. 44.

¹² Ivi, pp. 19 sgg.

narrata in materia vista.¹³ Pirandello accosta una serie di immagini, di animali, ma anche paesaggistiche, in un processo di accumulo, posto su un piano di sequenze, con netto prevalere del raccordo paratattico, in una dimensione prettamente visiva. L'animale va solo nominato perché l'immagine possa affiorare alla mente del lettore quale immagine standard dell'animale e indicare poi con pochissime parole una lieve posa, una piccola mossa, un sottile movimento dell'orecchio o della coda che renda l'immagine standard generale immagine particolare e funzionale al mondo che l'autore vuol rappresentare. Prendiamo ad esempio un brano dalla novella *Il Signore della nave*, novella che narra di una festa di paese dove, dopo aver macellato i maiali, gli uomini mangiano a crepappe prima di pentirsi in processione dietro una statua di Cristo. Finita la grande abbuffata, Pirandello si sofferma su due maiali scampati al macello che osservano gli uomini sfatti dal cibo camminare in processione.

Due porcelloni, per loro somma ventura scampati al macello, sdraiati a piè d'un fico, vedendo passare quella processione, m'è parso si guardassero tra loro come per dirsi:

– Ecco, fratello, vedi? e poi dicono che i porci siamo noi.

Mi sentii fino all'anima ferire da quello sguardo, e fissai anch'io la folla ubriaca che mi passava davanti. Ma no, no, ecco – oh consolazione! – vidi che piangeva, piangeva tutta quella folla ubriaca, singhiozzava, si dava pugni sul petto, si strappava i capelli scarmigliati, cempennando, barellando dietro a quel Cristo flagellato. S'era mangiato il porco, sì, s'era ubriacata, è vero, ma ora piangeva disperatamente dietro a quel suo Cristo, l'umanità.

– Morire scannate è niente, o stupidissime bestie! – io allora esclamai, trionfante. – Voi, o porci, la passate grassa e in pace la vostra vita, finché vi dura. Guardate questa degli uomini adesso! Si sono imbestiati, si son ubriacati, ed eccoli qua che piangono ora inconsolabilmente, dietro a questo loro Cristo sanguinante su la Croce nera! eccoli qua che piangono il porco che si son mangiato! E volete una tragedia più tragedia di questa?¹⁴

Ora, indipendentemente dalla riflessione successiva su chi sia il vero porco, osservando solo i due animali sdraiati, possiamo notare come non sia una descrizione ma una immagine a smentire l'intero processo mentale con il quale l'uomo si illude nella propria vita e si crea una serie di giustificazioni e di spiegazioni tanto inconsistenti quanto ipocrite. Non è il dialogo dei maiali a smentire gli uomini, è la altezzosa indifferenza dei due porcelloni, non porcelli, e la loro pseudo snobistica posizione, a tal punto emblematica da parlare al posto delle parole. Afferma giustamente Corsinovi come «La corposità e la plasticità icastica dell'immaginario pirandelliano, la torsione espressionistica o la lievitazione e lo scorporamento del linguaggio del più maturo Pirandello, si offrono in realtà come sperimentazione figurativa ed espressiva, della ricerca di una verità oltrana, che non appartiene all'evidenza fenomenica del corpo da cui è peraltro strettamente condizionata».¹⁵

Altro straordinario esempio possiamo vederlo nella novella *Un cavallo nella luna*. La protagonista ad un certo punto nota un cavallo per terra agonizzante:

A un tratto ella si fermò dando un grido. Le si era levato davanti uno stormo di corvi, gracchiando. Più là, steso per terra, era un cavallo morto. Morto? No, no, non era morto: aveva gli occhi aperti. Dio, che occhi! Uno scheletro, era. E quelle costole! quei fianchi!

[...] E si chinò, vincendo il ribrezzo, a carezzare con la mano, appena appena, la testa del cavallo che s'era tirato su a stento da terra, ginocchioni su le due zampe davanti, mostrando pur nell'avvilimento di quella sua miseria infinita un ultimo resto, nel collo e nell'aria del capo, della sua nobile bellezza.¹⁶

Nell'immagine del cavallo a parlare è la deformazione dell'immagine standard del cavallo, ossia di come noi immaginiamo e vediamo un cavallo in condizioni normali. Quel tipo di immagine deformata porta una serie di informazioni, e il disperato tentativo del cavallo di rialzarsi è emblematico di uno stato interiore che noi possiamo immaginare, ricavandolo dal conato disperato di sopravvivenza che emerge dalla forza icastica di quell'immagine. Emerge anche il volto del cavallo poche righe più avanti dal contrasto del colore, dall'emergere del contorno nero della testa nello sfondo bianco della luna.

¹³ Sul tema si vedano le interessanti pagine di G. CORSINOVI, *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, Bastogi, Foggia 1999 (nello specifico le pp. 46-59).

¹⁴ *Il Signore della nave*, in PIRANDELLO, *Novelle giocose e bizzarre*, SEI, Torino 1993, pp. 140-141.

¹⁵ CORSINOVI, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ *Un cavallo nella luna*, in PIRANDELLO, *Cento novelle*, La Biblioteca Ideale Tascabile, Milano 1995, p. 414.

A volte l'elemento immagine si inserisce in una più vasta carrellata visiva di ampio spazio naturale o architettonico nel quale l'oggetto o l'animale è collocato, con effetti da cinepresa degni di un regista provetto. Si veda ad esempio lo spazio scenico degli svolazzi del pipistrello nel teatro nella novella *Pipistrello*¹⁷ o i voli del corvo a cui era stato legato un campanello in *Il corvo di Mizzaro*:

Che impressione facesse al corvo quel ciondolo sonoro, lo avrà saputo lui che se lo portava al collo su per il cielo. A giudicare dalle ampie volate a cui s'abbandonava, pareva se ne beasse, dimentico ormai del nido e della moglie.

– *Din dindin din dindin...*

I contadini, che attendevano curvi a lavorare la terra, udendo quello scampanellio, si rizzavano sulla vita; guardavano di qua, di là, per i piani sterminati sotto la gran vampa del sole...¹⁸

Come appena visto con il campanello del corvo, Pirandello gioca anche sugli effetti sonori. Ne abbiamo prova in questi altri esempi:

Zri, di tratto in tratto. È un pipistrello invisibile, che vola curioso, qui, davanti al vano luminoso aperto nel buio della piazza deserta. *Zri*: e par che mi domandi “Che fai?” (*Notizie del mondo*)¹⁹

Il corvo, sbattuto in quella corsa furiosa, si diede a gracchiare per disperato; ma più gracchiava e più correva l'asino spaventato.

– *Cràh! Cràh! Cràh!* (*Il corvo di Mizzaro*)²⁰

Co co co, ... pio pio pio, ... co co co [...] aspettava il vecchio gallo nero, piccolo e spennacchiato, che accorreva per ultimo... (*La liberazione del re*)²¹.

Ancora da notare in Pirandello è la forza della gestualità e della comunicazione animale, strutturata in maniera tale da evidenziare una natura espressiva delle bestie che se parlano il linguaggio umano hanno movenze e dimensioni comunicative prossemiche proprie degli animali. E ciò avviene anche quando le azioni degli animali vengono vissute in base al sentire della cultura umana.²² Ma il contrasto con la postura o gestualità animale può clamorosamente smentire quanto visto o detto evidenziando così ciò che fa di Pirandello proprio Pirandello, l'apparenza maschera, ma anche smaschera, la sostanza. Questo meccanismo è spesso funzionale a Pirandello per evidenziare la debolezza della natura umana. Di fronte all'animale l'uomo appare il più indifeso, ma non perché oggettivamente più debole di molti altri animali o meno calato nella condizione naturale istintiva della sopravvivenza, che lo porta a sopravvivere più per cultura che per natura, ma indifeso proprio perché dotato di ragione, ragione che porta l'uomo allo stato cosciente della propria condizione di inferiorità e di inadeguatezza. Soprattutto dinnanzi alla morte. Prendiamo come esempio un passo significativo della novella *La rallegrata*, dove due cavalli Nero e Fofò dialogano sul loro lavoro presso una Casa di pompe funebri, ma all'improvviso l'istinto di Nero prende il sopravvento, smascherando quanto di innaturale fosse presente non solo nel dialogo, ma anche nella visione che gli uomini hanno della morte...

Ohé, dico bada, fai strappar la bocca anche a me! Ma questo è matto! Dio, Dio, quest'è matto davvero! Ansa, rigna, annitrisce, fa ciambella, che cos'è? Guarda che rallegrata! È matto! è matto! fa la rallegrata, tirando un carro di prima classe!»

Nero difatti pareva impazzito davvero: ansava, nitriva, scalpitava, fremeva tutto. [...]

– Che avviene? – si gridava da ogni parte. – Uh, guarda, s'impenna un cavallo del carro mortuario!²³

¹⁷ *Pipistrello*, in PIRANDELLO, *La giara e altre novelle*, cit., pp. 318-326.

¹⁸ *Il corvo di Mizzaro*, in PIRANDELLO, *Lumie di Sicilia e altre novelle*, Mondadori, Milano 1968, p. 118.

¹⁹ *Notizie del mondo*, in PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1956, vol. I, p. 707.

²⁰ *Il corvo di Mizzaro*, cit., p. 117.

²¹ *La liberazione del re*, in PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Premessa di G. Macchia, I Meridiani, vol. II, Mondadori, Milano 1985, p. 102.

²² Sul tema cfr. BACCHERETI, *op. cit.*, pp. 183-189.

²³ *La rallegrata*, in PIRANDELLO, *La giara e altre novelle*, cit., pp. 255-256.

Ma la carrellata di esempi potrebbe essere vastissima a partire dal gatto di *Il gatto, un cardellino e le stelle*,²⁴ così come gli altri gatti di *E due!*²⁵ e di *La casa dell'agonia*,²⁶ tutti animali che nonostante abbiano ucciso, o procurato la morte, non hanno minimamente coscienza della loro azione che rientra nella logica del loro stato naturale. Il contrasto tra come la loro azione viene vissuta dall'uomo e la loro postura e andatura serena e rilassata, evidenzia la distanza abissale tra l'uomo e la bestia e la coscienza che l'animale ha del proprio essere nel mondo. L'uomo è fortemente radicato nella storia, l'animale nel solo presente, ma proprio per questo e molto più forte. Paradossalmente pur essendo fuori dalla storia, gli animali in Pirandello sembrano essere consapevoli del processo storico che ha affrontato l'uomo nel Novecento, ma restano però esenti da marchiature. L'animale non teme Freud perché sa da dove derivano quelli che Tozzi chiama "i misteriosi atti nostri" o sa cosa si cela nell'"antro della bestia" pirandelliano, e soprattutto non vive traumaticamente la morte a livello culturale o di pensiero. Gli animali sembrano latori di una memoria ancestrale prenatale, di uno stato puro del pensiero che l'uomo non capisce e non sa cogliere. Pirandello gioca molto sul rapporto uomo animale e ancor più sui paradossi dell'incontro. Pensiamo al cavallo che viene liberato e non è libero perché legato al mondo dell'uomo nella novella *Fortuna d'esser cavallo*. Pirandello lo presenta così:

e il cavallo che era nella stalla è stato messo fuori e lasciato lì davanti, chi sa perché, senza né briglia né sella né bisaccia; senza nemmeno la capezza. [...] Vi sta paziente, quasi immobile, da parecchie ore. [...] Risponde curiosamente a ogni sospiro un fremito nervoso del cuojo sulla schiena, dov'è il segno d'un vecchio guidalesco. Così libero d'ogni guarnimento, la testa e tutto il corpo, si può vedere come gli anni l'han ridotto: la testa, quando la rialza, ha ancora un che di nobile ma triste; il corpo è una pietà: il dosso, tutto nodi: sporgenti le costole; i fianchi, aguzzi; spesso però ancora la criniera e lunga la coda, appena un po' spelata.²⁷

Il cavallo ha ottenuto la libertà ma non sa che farsene, non sa dove andare né cosa fare perché la sua dimensione naturale è stata a tal punto alterata dai lunghi anni di servizio che resterà per sempre legata al mondo degli uomini, se non altro come contesto dove muoversi. Un cavallo non è come un cane dice Pirandello, è ingombrante e non ha il suo stesso sguardo... «Gli occhi d'un cavallo, ci vedi tutto, ma non ci puoi legger nulla».²⁸ Il cavallo «... resta lì fermo a lungo, a lungo, così con gli occhi socchiusi e il ciuffo che, ai soffi di quel vento, gli si muove lieve sulla fronte dura. / Ma non commoviamoci. Non dimentichiamo la fortuna che ha quel cavallo, come ogni altro: la fortuna d'esser cavallo».²⁹ Cioè la fortuna della sua incapacità di capire evidenziata dalla immagine decontestualizzata dall'ambiente nella quale Pirandello ce lo propone. Cosa che appare spesso in Pirandello nell'immagine dell'animale in gabbia, simbolo dell'incontro con l'uomo, basta pensare ai tanti cardellini o uccellini che appaiono tra le pagine pirandelliane, vedi ad esempio le novelle *Spunta un giorno*,³⁰ *Volare*,³¹ *Il gatto, un cardellino e le stelle*;³² Siamo su una lunghezza d'onda opposta, per paradosso, a quella della favoletta di Svevo dove il canarino liberato torna in gabbia perché aveva paura di restare prigioniero fuori. Stessa cosa per la "scimia" Tombo di Landolfi (*Le due zittelle*), che pagherà infatti con la morte la sua evasione dalla gabbia per andare, vestiti i paramenti sacri, a dir messa.

Ancora da segnalare come a volte l'universo pirandelliano emerga dal confronto tra due immagini, caso emblematico è la novella *Il capretto nero*.³³ Una ragazzina inglese, entusiasmata per un capretto nero visto presso i templi di Agrigento, chiede che le venga mandato in Inghilterra. Lo

²⁴ *Il gatto, un cardellino e le stelle*, in PIRANDELLO, *La giara e altre novelle*, cit., pp. 305-310.

²⁵ *E due!*, in PIRANDELLO, *Novelle per un anno (Scialle nero, La vita nuda)*, Garzanti, Milano 1993, pp. 163 sgg.

²⁶ *La casa dell'agonia*, in PIRANDELLO, *Ultime novelle*, La Biblioteca Ideale Tascabile, Milano 1995, pp. 33 sgg.

²⁷ *Fortuna d'esser cavallo*, in PIRANDELLO, *La giara e altre novelle*, cit., p. 338.

²⁸ Ivi, p. 340.

²⁹ Ivi, p. 342.

³⁰ *Spunta un giorno*, in PIRANDELLO, *Cento novelle*, cit., pp. 282 sgg.

³¹ *Volare*, in PIRANDELLO, *Novelle per un anno (La rallegrata, L'uomo solo, La mosca)*, Garzanti, Milano 1994, pp. 269 sgg.

³² *Il gatto, un cardellino e le stelle*, in PIRANDELLO, *La giara e altre novelle*, cit., pp. 305-310.

³³ Cfr. le pagine che alla novella dedicano ZANGRILLI, *op. cit.*, pp. 109-110 e CORSINOVI, *op. cit.*, pp. 22-23.

riceverà diverso tempo dopo, quando il tenero capretto è un orribile bestione, per nulla uguale al ricordo della ragazzina.

Ecco la prima immagine:

Grazioso capretto nero, nato da pochi giorni, che tra le capre sdraiate springava qua e là come se per aria attorno gli danzassero tanti moscerini di luce, e poi di quei suoi salti arditi e scomposti pareva restasse lui stesso sbigottito, ché ancora ogni lieve rumore, ogni alito d'aria, ogni piccola ombra, nello spettacolo per lui tuttora incerto della vita, lo faceva rabbrivire e fremere tutto di timidità...³⁴

Ecco la seconda immagine:

Un orribile bestione cornuto, fetido, dal vello stinto rossigno strappato e tutto incrostato di sterco e di mota, il quale, con rochi profondi e tremuli belati, a testa bassa, minacciosamente, pareva domandasse che cosa si volesse da lui³⁵

Quest'ultima si dispera perché vuole il "suo" capretto e non ammette ragioni che possano convincerla che la bestia sia la stessa. Lo stesso animale è due animali differenti, in perfetto stile pirandelliano.

Un'ultima riflessione, in conclusione, spostandoci su due episodi tratti questa volta dai romanzi.

Il primo riguarda un cagnolino in *Il fu Mattia Pascal*. Mattia, di ritorno dalla Germania, giunto in una serata fredda e piovosa a Milano, nota un cane, lo vorrebbe comperare per tenerlo con sé. Il cane viene descritto come un cucciolo minuscolo, di pochi giorni, che tremava tutto di freddo e gemeva continuamente tutto lì rincantucciato... Pirandello poi narra del mancato acquisto per il prezzo e per il fatto che Mattia non vuole intaccare la sua libertà pagando una tassa, ora che non esistendo è libero di non pagarne e apre subito lo spazio della riflessione sul valore o meno di quella libertà. Ma cosa evoca l'immagine del cagnolino al quale Mattia deve rinunciare, l'immagine così descritta da Pirandello? Evoca lo stato emotivo affettivo che la tenerezza dell'immagine richiama immediatamente nel lettore proiettandolo nel profondo dell'animo di Mattia. Non si partecipa più in favore della libertà acquisita da Mattia, ma si soffre per il deserto affettivo che regna nella sua vita, per il nulla di umanità che caratterizza il non essere più nel consorzio sociale degli uomini. È stato il cagnolino tremante e gemente ad attivare la riflessione, toccando con il suo presentarsi le giuste corde dell'animo umano.

Un discorso a parte merita la tigre³⁶ dei *Quaderni di Serafini Gubbio operatore*, il secondo esempio. La tigre in Pirandello è l'unico animale non domestico, o di non possibile convivenza con l'uomo che appare, ed ha per questo un impatto decisamente più forte. Non ci si sofferma sul romanzo, notando solo una breve descrizione fatta dell'animale in un episodio di forte valore simbolico: Simone Pau conduce alla Kosmograph il violinista, ex-tipografo, che aveva prelevato dal manicomio, il quale decide di rimettersi a suonare solo per la tigre. Condotta davanti alla gabbia della tigre, l'animale appare in questa immagine: una belva ritratta con un balzo in fondo alla gabbia, con la schiena inarcata, la testa bassa, i denti digrignanti, le zampe artigliate, pronta all'assalto. Un'immagine terribile. L'uomo atterrito si ritira, ma è spinto a suonare dallo stesso Pau che lo conforta dicendogli che la tigre comprenderà lui e il suo suono. L'uomo ritroverà se stesso e la sua arte, ma pagherà con la vita. Ora per arrivare al senso dell'immagine occorre ancora dire che il violinista aveva perso la sua arte perché costretto a suonare per i film muti ripetendo quindi il suono meccanico di altri strumenti muti. E va anche detto che la Nestoroff aveva assistito alla scena rapita, come si trovasse in uno stato di estasi piena di sgomento. Ora cosa accade in questo episodio ricchissimo di significati? E perché la tigre si mostra con posture e ringhi che la rendono terribile? La musica ha ridestato l'antro della bestia, il represso, il non dicibile, la voce nascosta dell'uomo. Era chiaro osservando la tigre che qualcosa sarebbe successo, e qualcosa di definitivo e di assoluto come è la morte che coglie il violinista e che la tigre si accinge con la sua postura a dare. Non sarà la tigre ad uccidere il violinista, ma sarà lei a fare da mediatrice tra la zona manifesta, evidente, "visiva" e la zona terribile della vita, sotterranea,

³⁴ *Il capretto nero*, in PIRANDELLO, *Lumie di Sicilia e altre novelle*, cit., p. 227.

³⁵ Ivi, p. 233.

³⁶ Cfr. le pagine che alla "tigre pirandelliana" dedicano ZANGRILLI, *op. cit.*, p. 74 e BACCHERETI, *op. cit.*, pp. 190-191.

assoluta. La vita, come l'arte, non può essere alterata, umana o animale che sia. La rabbia della tigre è innocente perché non può partecipare alle logiche della Kosmogroph, così come la musica del violino non può essere costretta all'interno dell' automatismo meccanico. È tutta una finzione, una logica perversa che arriverà all'incredibile colpo di scena finale quando la vera belva che tutto si prende sarà la telecamera di Serafino.