



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Maria Dimauro  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

### **© Associazione Culturale Internazionale**

#### **Edizioni Sinestésie**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione  
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre  
2001

[www.edizionisinestésie.it](http://www.edizionisinestésie.it) – [infoedizionisinestésie.it](mailto:infoedizionisinestésie.it)

### **Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.**

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. 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. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestésie.it](mailto:info@edizionisinestésie.it), specificando titolo e annata.

#### COMITATO SCIENTIFICO

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

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)

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



## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

### SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501



## DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Rosa Giulio

LA COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO SERAFINO  
NEI «QUADERNI» DI PIRANDELLO

1. *Le costanti del procedimento compositivo*

In momenti alterni all'attenzione della critica letteraria, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) hanno conosciuto diversi attraversamenti ermeneutici, anche extratestuali in rapporto alla storia, alle vicende del cinema, alle correnti e alle personalità letterarie del tempo in cui il romanzo fu pubblicato per la prima volta con il titolo di *Si gira...* (1915)<sup>1</sup>. Punto concorde è che la sua trama principale è una “storiaccia” melodramma-

---

<sup>1</sup> Il romanzo, *Si gira...*, uscì per la prima volta sulla «Nuova Antologia» tra il primo giugno e il 16 agosto 1915; poi, in volume l'anno successivo a Milano presso Treves. Con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* verrà pubblicato nel 1925 a Firenze da Bemporad: le varie parti non sono più intitolate Fascicolo primo, secondo ..., ma Quaderno primo, secondo... Inizialmente, l'autore avrebbe voluto intitolarlo *Filauri* (ma pare che riguardi un altro romanzo: vd. G.R. BUSSINO, *Il 'Filauri' di Luigi Pirandello*, in «Ariel», 3, 1991), poi *La tigre*: cfr. lo scambio epistolare di Pirandello con Angiolo Orvieto, Ugo Ojetti, Alberto Albertini, fratello del direttore del «Corriere della Sera», Luigi (soprattutto le lettere del 19.1.1904, 8.1.1913, 16.1.1913, 26.11.1913, 7.4.1914, 10.4.1914), in *Carteggi inediti con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980; vd. anche G. CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986, pp. 122-145. Dei vari attraversamenti ermeneutici del romanzo si darà conto all'occorrenza nel corso dell'esposizione, ma va, intanto, precisato lo schema bibliografico delle opere pirandelliane, a cui ci si atterrà. Per agevolarne eventuali consultazioni e raffronti senza vincolarle a una sola edizione, essendo molte e diverse quelle correnti, i riferimenti bibliografici saranno citati come segue: per i *Quaderni*, i dati numerici tra parentesi indicano, rispettivamente, il Quaderno e il Capitolo del romanzo; così pure, per *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 da quello del Libro; invece, per *Il fu Mattia Pascal*, uscito per la prima volta 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», pubblicato definitivamente nel 1921 presso Bemporad a Firenze, verranno citati per esteso numero e titolo del capitolo. L'edizione di riferimento resta sempre: L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a c. di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, 2 voll., Mondadori, Milano 1973. Per le stesse ragioni, si indicheranno le novelle solo con titolo, data di composizione e raccolta in cui sono inserite, fermo restando l'edizione di riferimento: PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, 3 voll., 6 tomi, ivi, 1986, 1987, 1990; delle opere teatrali si citeranno atto e scena da PIRANDELLO, *Maschere nude*, a

tica da romanzetto d'appendice, magistralmente manipolata da Pirandello in direzione modernista, a cominciare dal *plot*, che in apparenza sembra svolgersi secondo la mimesi naturalistica, ma in realtà esibisce una fattura volutamente artificiale, fin dall'*incipit* con il suo prologo metanarrativo di taglio saggistico, il rapido susseguirsi di incontri inverosimili, le continue divagazioni e digressioni di evidente ascendenza sterniana<sup>2</sup>.

Si tenga, intanto, presente un'acuta osservazione di Sergio Solmi, che, respingendo la non persuasiva giustificazione del frequente ripetersi di Pirandello, secondo la quale era solito esprimersi solo parzialmente, aveva colto nella sua opera «più che un progresso artistico, dei progressi di trucco, di invenzione – d'umorismo, se mai. [...] Se Pirandello insiste sul proprio tema, è perché non ha altro da dirci»<sup>3</sup>. Giudizio, questo, molto severo e restrittivo, ma che non va trascurato, se si procede a un'analisi testuale e tutta interna del romanzo, da cui potrebbe meglio emergere il procedimento compositivo dell'autore. Sulla storia narrata, lasciandosi appena coinvolgere dal flusso del suo vissuto, converge lo sguardo attento e impassibile di Serafino, che troverà nella scrittura, nel racconto di quella vicenda romanzesca, il compenso all'alienazione prodotta dalle macchine; ma la coscienza critica del protagonista ed estensore dei *Quaderni* è sempre più quella di Pirandello, che ha buon gioco di utilizzare un *fattaccio* di cronaca nera come «pretesto»

c. di A. D'AMICO (con la collaborazione di A. TINTERRI), 4 voll., ivi, 1986, 1993, 2004, 2007; dell'*Umorismo* saranno indicate solo i numero della parte e del rispettivo capitolo, mentre per le opere meno diffuse in altre edizioni si citerà da PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. LO VECCHIO MUSTI, ivi, 1973; ID., *Saggi e interventi*, a c. di F. TAVIANI, ivi, 2006.

<sup>2</sup> Fin dal suo lavoro critico-teorico del 1908 su *L'umorismo*, Pirandello aveva indicato nei romanzi di Laurence Sterne un punto centrale di riferimento per la sua narrativa, in particolare per *Il fu Mattia Pascal* del 1904, alla cui «buon'anima» la prima edizione del saggio non a caso è dedicata. Se, a proposito di una novella del 1899 di Alberto Cantoni, da lui giudicato «argutissimo nostro umorista», *Humour classico e moderno*, segnala, come prototipo di "Humour moderno", accanto all'Heine dei *Reisebilder*, il *Sentimental Journey* di Sterne – convinto che tra Aristofane e Socrate il vero umorista non è il commediografo, ma il filosofo, secondo un acuto suggerimento di Theodor Lipps in *Komik und Humor* (1898), per il quale Socrate ride di coloro che ridono: «lacht er doch über die Lacher» (I, 2, 3) –, è soprattutto sul *Tristram Shandy* che fa convergere il suo maggiore interesse, accennando del romanzo al «viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo*, punto per punto, e cominci dall'alvo di sua madre» (II, 3). In una lettera a Ugo Ojetti, spedita dalla Direzione del «Corriere della Sera», il caporedattore, Alberto Albertini, facendo riferimento ai fogli inviati da Pirandello per la pubblicazione su «La Lettura», rivista mensile del giornale, perplesso sull'opportunità di pubblicare un romanzo rivolto a una vasta platea di lettori, osserva: «La parte mandata sinora, corrispondente se non erro a cinque o sei puntate ossia a cinque o sei mesi della "Lettura", non giunge ancora, con l'azione, a quella che era la trama proposta. [...] le lunghe digressioni ed i lunghi monologhi ritardano l'azione, e questo nuoce alla adattabilità del romanzo per la pubblicazione frammentaria su una rivista. Lo stesso cambiamento del titolo fatto dall'autore è significativo. Il primo titolo era "La tigre": ora è sostituito col titolo "Si gira". [...] ma in una rivista che si rivolge al gran pubblico e che frazione il romanzo in puntate lontane un mese l'una dall'altra, l'interesse dei lettori deve, direi, esser preso d'assalto» (vd. lettera del 7 aprile 1914, in *Carteggi inediti* ..., cit.).

<sup>3</sup> S. SOLMI, *Pirandello* [1925], in ID., *La letteratura italiana contemporanea. II. Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a c. di G. PACCHIANO, Adelphi, Milano 1998, p. 249.

per inserire e disseminare nelle osservazioni e deduzioni dell'operatore Gubbio tutte le componenti della sua visione del mondo<sup>4</sup>.

Si ha, quindi, l'impressione che il personaggio Serafino, osservatore sì impassibile, ma anche soggetto compassionevole, riflessivo, raziocinante, e soprattutto autore *in progress* con i suoi taccuini di un «romanzo da fare», sia stato costruito da Pirandello per riproporre, ricapitolare, se pure in maniera apparentemente frammentata e casuale, tutte le ossessioni del suo relativismo gnoseologico<sup>5</sup>. Questa costruzione è agevolmente verificabile se si attraversa la struttura narrativa in senso verticale: in tal modo potranno emergere le componenti tipicamente pirandelliane innestate nella trama portante, che si presenta vivisezionata e disarticolata in tempi diegetici diversi grazie all'abile uso di un procedimento cronologico pendolare e in luoghi testuali distanti tramite una vigile consapevolezza spaziale attuata con metodica continuità.

## 2. La frammentazione spazio-temporale delle componenti diegetiche

Evitando un assemblaggio preordinato per affinità tematiche, facciamo ora liberamente procedere, proprio come le raccolte novellistiche di Pirandello (e seguendo la sua definizione della vita: «come viene viene»), alcune tra le più significative ed emblematiche componenti diegetiche, con riferimenti precisi alla scrittura diaristica dei *Quaderni*, per illuminarne spazi, tempi e modalità di innesto confrontati con recuperi da altri testi pirandelliani esibiti nelle note, funzionali non a una mera citazione marginale, ma a un ruolo imprescindibilmente speculare.

<sup>4</sup> In una desolata lettera a Ogetti, facendo riferimento a quella di Albertini e al rifiuto del gruppo redazionale del «Corriere della Sera» di pubblicare il romanzo a puntate, Pirandello, ritenendolo «un vero colpo di grazia» abbattutosi sulle sue difficili condizioni di quel momento, famigliari e finanziarie, contesta l'interpretazione sbagliata, e «al contrario», data al suo testo: «Ma si son fitti in capo che l'interesse dei lettori si dovesse destare per il *fattaccio*, ch'era per me soltanto un pretesto. *Errore di prospettiva*, credi, è il loro: il credere il pubblico poco intelligente» (vd. lettera del 10 aprile 1914, in *Carteggi inediti...*, cit.). Quello che importava per lui, infatti, non era la storia in sé, la «storiaccia» tardo-ottocentesca, sul tipo del romanzo *Eva* di Verga, ma la possibilità di scomporre umoristicamente e demistificare le componenti paradigmatiche del dramma borghese, simile a quello che i *Sei personaggi* dell'omonima *pièce* teatrale si vedranno rifiutare dal loro autore. Il *plot* di questo «fattaccio», se pure preso a pretesto, non è tuttavia banale, soprattutto quando si concentra intorno al complicato personaggio della Nestoroff.

<sup>5</sup> «Romanzo da fare» è la definizione data da Giacomo Debenedetti ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nella sua impareggiabile analisi critica del romanzo. In analogia alla qualifica di «commedia da fare», trovata da Pirandello nel 1921 per i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Debenedetti, constatando che un dramma del 1924, *Ciascuno a suo modo*, tratto proprio dai *Quaderni di Serafino Gubbio*, «si presenta in parte come una «commedia da fare», ipotizza che anche questo romanzo, «dal momento della sua stesura, si era presentato come un «romanzo da fare», con l'implicita aggravante che tutto si sarebbe distrutto, avrebbe perso valore e senso, se un dissennato autore si fosse arrischiato a consegnarne gli spunti, la storia multiforme e polivalente in un romanzo fatto» (G. DEBENEDETTI, *I Quaderni di Pirandello*, «Quaderni del 1961-1962», in ID., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, pp. 256-280: 257).

### 2.1. L'«Oltre», la natura e l'infanzia, la relatività e la scissione

L'Oltre. «C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo» (I, 1): si trova quasi in *incipit* dei *Quaderni*, un *oltre*, che non si riesce o non si sa vedere, perché la profondità interiore, il subliminale, si tenta a rimuovere. Quando hanno l'impressione che questo *oltre* baleni negli «occhi intenti e silenziosi» anche di un «ozioso», ma che sa analiticamente scomporre e demistificare il reale, come Serafino Gubbio, «impassibile» *voyer*, coloro che si accorgono di essere osservati si smarriscono, si sentono irritati e soprattutto turbati. L'*oltre*, in questo caso, agisce come *Unheimliche*, messaggio indecifrabile dell'inconscio, di una parte nascosta del *Selbst*, un occulto di *là di sé stesso*, uno sfuggente significante che inquieta, proprio perché non se ne afferra il senso. Pirandello in un passo significativo dell'*Umorismo* chiarisce la potenza quasi numinosa di una «realtà diversa» che improvvisamente balena alla nostra mente, «orrida» e «misteriosa», «a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o di impazzire»; ma, quando se ne ritrae sgomento per tornare all'apparentemente stabile «coscienza normale» delle cose percepite, sa ormai, mentre gli rimane ancora un'impressione di «vertigine», che «c'è qualcos'altro» al di là, «sotto» di questa, tanto da dover essere smascherata come ingannevole e inaffidabile, perché ci induce ad assuefarci alla «fantasmagoria meccanica» della vita (II, 5)<sup>6</sup>.

La natura incontaminata e le costruzioni umane. Anche quando si manifesta negli animali, la natura è «incomparabilmente bella e innocente», perché questi sono espres-

<sup>6</sup> Questa «realtà diversa» è percepibile «in certi momenti di silenzio interiore, in cui la nostra anima si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti [...] Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo» (*L'umorismo*, II, 5). L'*oltre* si manifesta anche nel *di là da sé stessa* di Varia Nestoroff che, guardando la propria immagine proiettata sullo schermo, rimane «sbalordita e quasi atterrita», vedendola «così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla» (*Quaderni di Serafino Gubbio*, II, 4). La figura dell'attrice rimane stranamente «contraffatta» sullo schermo, in quanto l'«occhio» della macchina da presa manovrata da Serafino funziona come i suoi «occhi intenti e silenziosi» di operatore cinematografico e ha lo stesso ruolo dello «specchio» nella scomposizione e nella resa espressionisticamente deformata del personaggio pirandelliano. Anche Delia Morello, che nella *pièce* del 1924, *Ciascuno a suo modo*, ricalca il personaggio di Varia, si esprime allo stesso modo: «Mentr'io mi dibatto, soffro – non so – come di là da me stessa» (Atto I). Sull'episodio della dissociazione della Nestoroff vanno sempre rilette le fondamentali pagine di Debenedetti, che su questo «drammatico dualismo», nato dall'avvertimento dell'*oltre* e «dalla necessità di afferrarlo che diviene inderogabile non appena lo si sia avvertito», osserva: «Vede cioè il suo *oltre*; quello che nella pagina successiva è chiamato *di là da sé stessa*, ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua. [...] Si intuisce intanto che questa visualizzazione diretta, questa antropomorfizzazione dell'*oltre* abbiano portato Pirandello alla soluzione del palcoscenico sul palcoscenico, della platea che entra nel palcoscenico e viceversa; che non sono innovazioni soltanto tecniche, ma necessità inerenti a quel dualismo della facciata e dell'*oltre*, i quali si scambiano continuamente le funzioni: la facciata diventa l'*oltre*, e viceversa» (DEBENEDETTI, *I Quaderni di Pirandello*, in *Id., Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 256-280: 278; 279).

sione 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)<sup>7</sup>.

L'infanzia felice. 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» (II,1; III,3)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Noi uomini nei rapporti sociali ci “costruiamo” per nascondere «i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti» – asserisce Carlo Ferro nel colloquio con Serafino; così affermano anche Angelo Baldovino, nel primo atto di *Il piacere dell'onestà* («quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre [...] restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti»), e Vitangelo, in *Uno, nessuno e centomila*: «Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti» (II, 11). Vitangelo invita, pertanto, i lettori a uscire con lui dal mondo costruito delle case, vie e piazze e a evadere nell'aperta campagna per immergersi nello scenario naturale, in cui si possono verificare improvvise illuminazioni, epifanie impossibili nella vertiginosa realtà urbana, proprio perché non vi «si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere [...] udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, con un fragore di mare» (II, 8, 9) o seguire la crescita anche di un esile filo d'erba, come Tommasino Unzio della novella *Canta l'Epistola* (1911, in *La rallegrata*). Vitangelo si augura, pertanto, e qui è Pirandello che gli fa scandire il suo messaggio: «ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura», stando attenti, noi, esseri umani, che «troppo spesso la natura si diverte a buttare all'aria tutte le nostre ingegnose costruzioni. Cicloni, terremoti...», in cui è l'eco della visione apocalittica del Leopardi della *Ginestra* con il suo «sterminator Vesevo». E nell'immaginazione di Vitangelo ritorna il leopardiano dolce «naufragare» di *L'infinito*, anche se l'accensione lirica è concentrata sull'oblio delle incombenze quotidiana, dei ruoli sociale e sullo smemorato abbandonarsi alla natura: «Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!» (VIII, 2).

<sup>8</sup> Questa è per esteso la riflessione di Serafino (Pirandello), di chiaro influsso leopardiano: «Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa. [...] Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte». Quasi con le stesse parole 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). Significativa la tragica vicenda dell'adolescente di *La veste lunga* (1913, in *L'uomo solo*), a cui avevano messo un abito «su un corpo, che lei non si sentiva»; anzi, «assai più del suo corpo pesava quella veste», perché il suo era il corpo di una «bambina» ancora legata al ricordo del mondo della «dolce infanzia» e le sembrava che anche tutto il suo corpo si fosse «diradato», quando si osservava davanti allo «specchio». Durante il viaggio in treno da Palermo a Zùnica, la sedicenne Didi, presa «istintivamente», «senza volerlo», senza badarvi, “senza saper come”, una fiala di veleno dalla borsa del padre, si uccide, proprio a causa di quella «veste lunga», che dovrà renderla accettabile al quarantacinquenne futuro sposo: un gesto teso oscuramente a impedire il passaggio dalle potenzialità molteplici e variegate dell'infanzia felice o dell'età adolescenziale alle forme più definite della giovinezza e della maturità. Su questo tema cfr. L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli 1986; M.A. GRIGNANI, *Il femminile nei romanzi*, in EAD., *Retoriche pirandelliane*, ivi, 1993 (in particolare, sul diritto negato alla figura femminile protagonista di autonarrarsi e autoanalizzarsi in prima

La relatività e la scissione. «Abbiamo tutti un falso concetto dell'unità individuale. Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità». Questo significa che è impossibile emettere giudizi univoci sulle persone, ci si comporta, quindi, "ciascuno a suo modo", soprattutto se le informazioni che di loro abbiamo non sono dirette, ma mediate da altri (III, 5). La dissociazione dell'unità individuale anzitutto si attua tra il *lui*, che ognuno di noi si è formato di sé stesso, e un *altro lui*, che corrisponde all'«intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto» (V,1)<sup>9</sup>.

## 2. 2. Il "non si sa come", la verità e la finzione, la pazzia, la forma e il fatto

Gli atti che sfuggono al nostro controllo ("non si sa come"). Anche un uomo probo può commettere azioni delittuose «di nascosto a sé stesso» (IV, 4); può quindi accadere a Serafino di sentirsi fuori dalla realtà, assente anche a sé stesso, di non sapere perché stia in un determinato luogo, di avere ricordi di persone e cose poi rivelatesi irreali, pure ombre, tali che, una volta cercate, non si trovano più, come la dolce villetta dei Mirelli,

---

persona – ciò accade sempre attraverso la voce autorale –, diritto concesso invece al protagonista maschile, «proprietario della parola e giudice del fatto narrato», p. 136); B. PORCELLI, *Simboli e nomi in una novella pirandelliana: «La veste lunga»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVIII, 583, 2001. Sui viaggi in treno, frequenti nella narrativa pirandelliana, vd. R. CESERANI, *Treni di carta*, Marietti, Genova 1993. Nella novella *Candelora* (1917, nella raccolta omonima), anche l'esuberante protagonista, costretta a dimostrarsi «gratissima» a tutti i falsi ammiratori dell'arte pittorica del marito per farne acquistare i quadri, cominciando a provare «vergogna» del suo tenore di vita, si uccide. Da questo momento, il corpo inanimato della donna invade la scena: buttata a terra, le vesti scomposte, diventa centro reificato su cui convergono gli sguardi cupidi dei corteggiatori. Con la morte, con la fine della vita ritorna il suo inizio, l'infanzia felice di Candelora, Loretta, evocata dalla memoria involontaria del marito, che la chiama, più volte, «bambina mia».

<sup>9</sup> Il fenomeno di dissociazione dell'unità individuale, messo in scena da Pirandello nel *di là da sé stessa* che la Nestoroff coglie guardando la sua immagine sullo schermo, è poi teorizzato nel progressivo sdoppiamento, questa volta tutto cerebrale, attuato da Vitangelo Moscarda: «quel Moscarda là nello specchio [...] era già un altro, anche per me, con un sorriso diabolico negli occhi aguzzi e lucidissimi»; e congedandosi dai lettori: «Vedrete in quanti svariati Moscarda, dacché c'ero, mi spassai a produrmi quella mattina» (*Uno, nessuno e centomila*, VI, 3). Così capita a l'io narrante, che veglia la madre agonizzante nella novella *Rimedio: la geografia* (1920, in *Scialle nero*), quando scopre con raccapriccio di avere nuovo insospettato volto, osservando la propria faccia nello specchio: «proprio per farsi vedere da me, essa conservava, mentr'io la guardavo, la stessa espressione con cui stava sospesa a spiare in un quasi allegro spavento la liberazione». Il tema della scissione implica anche quello del relativismo gnoseologico; sempre Vitangelo, dialogando con quel suo quasi "doppio" al femminile che è il personaggio di Anna Rosa, sentenza in maniera apodittica e usando i verbi all'infinito per dare eterna validità temporale alle sue parole: «Vedere le cose con occhi che non potevano sapere come gli altri occhi intanto le vedevano. Parlare per non intendersi. Non valeva più nulla essere per sé qualche cosa. E nulla più era vero, se nessuna cosa per sé era vera. Ciascuno per suo conto l'assumeva come tale»; questo perché Anna Rosa, vedendosi in uno specchio, «non riuscirà mai a conoscersi per come la vedono gli altri. E allora che vale che si conosca solo per sé?» (*Uno, nessuno e centomila*, VII, 8).

quando ritorna a Sorrento: «Che tristezza! Il ricordo che cerca di rifarsi vita e non si trova più nei luoghi che sembrano cangiati, che sembrano altri, perché il sentimento è cangiato, il sentimento è un altro» (VI, 4)<sup>10</sup>.

Il rapporto ambiguo tra verità e finzione. Nel dialogo tra Serafino e la Nestoroff, sull'attore che dovrà uccidere la tigre, vero e falso si intrecciano: certamente finto è il cacciatore, come interprete, ma uomo «vero», se, sbagliando il colpo, sarà assalito e sbrinato «per davvero» da una bestia «vera» (III, 5). L'arguto gioco di interscambio tra i due piani: una finzione che può rivelarsi una realtà, una realtà giocata sul filo della finzione, in un paradossale intreccio che, come in questo caso, si rivelerà mortale<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> In una novella dal titolo significativo, *I nostri ricordi* (1912, in *L'uomo solo*), l'io narrante anticipa le impressioni di Serafino: «Mi accorgevo bene, visitando dopo lunghi e lunghi anni il paesello ov'ero nato, dove avevo passato l'infanzia e la prima giovinezza, ch'esso, pur non essendo in nulla mutato, non era affatto quale era rimasto in me, ne' miei ricordi. [...] Credo che sia una delle più tristi impressioni, forse la più triste, che avvenga di provare a chi ritorni dopo molti anni nel paese natale: vedere i propri ricordi cader nel vuoto, venir meno a uno a uno, svanire: i ricordi che cercano di rifarsi vita e non si trovano più nei luoghi, perché il sentimento cangiato non riesce più a dare a quei luoghi la realtà ch'essi avevano prima, non per sé stessi, ma per lui». L'illusorietà dei ricordi, privi di «fondamento» e, di conseguenza, la visione soggettiva della realtà sono temi fondamentali in Pirandello, ripresi più volte, come in *Ritorno* (1923, in *Tutt'e tre*). Ha osservato Giancarlo Mazzacurati che la rivisitazione del mondo edenico dei nostri ricordi di infanzia e di adolescenza svela «gli effetti devastanti del tempo, l'impossibilità dei miti rassicuranti e protettivi legati ai cicli della natura, della vita "naturale" declinata al passato» (G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 241-267: 261). Quanto all'altro importante tema pirandelliano del «non si sa come», il punto di riferimento rimane ovviamente il dramma *Non si sa come* (1934), tratto da tre novelle: *Nel gorgo* (1913, con il titolo *Il gorgo*, in *Dal naso al cielo*), *La realtà del sogno* (1914, in *Candelora*), *Cinci* (1932, in *Berecche e la guerra*). In *Il gorgo* è narrata l'esperienza di un adulterio, non cercato né voluto, ma commesso «non si sa come», per un improvviso precipitare «nel gorgo», nella voragine dei sensi non controllati dalla ragione, un gorgo che viene subito e tranquillamente rimosso dalla coscienza. L'indicativo presente della novella coglie l'adolescente Cinci, che sta lottando con un suo coetaneo, nell'attimo in cui, «furibondo, si volta, spicca un salto e col braccio alzato strappa una pietra dalla muriccia. [...] Scagliata la pietra [...] 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»; ed ecco la sua reazione, subito dopo l'involontario omicidio: «No è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla. E allora, proprio come se non sia stato lui [...] si china a guardare. [...] Tutto resta lì, come un sogno. Bisogna che lui se ne svegli per andar via in tempo». L'indicativo presente nelle novelle dell'ultima stagione narrativa pirandelliana, usato in prevalenza rispetto al perfetto e all'imperfetto, è in funzione di una narrazione simultanea, che dà l'impressione di una contemporaneità effettiva tra azione e narrazione; pertanto, nel racconto simultaneo eterodiegetico a focalizzazione interna rientra *Cinci*, una «cronaca della crudeltà», in cui, abolita l'ottica dell'autore, si consente al lettore di «entrare nella mente del personaggio e di conoscerne i procedimenti psichici», proprio perché «il Presente scompone la temporalità in tanti attimi distinti, mettendo in primo piano ogni minima reazione del soggetto [...] crea insomma un tempo, per così dire, "fenomenologico", un tempo puntiforme e in qualche modo "puro", astorico e sottratto alla categoria della causalità» (R. CASTELLANA, *Indicativo presente: la narrazione simultanea nelle novelle*, in ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, pp. 133-149: 142-143).

<sup>11</sup> Verso la fine del secondo atto dell'*Enrico IV* (1922) è il protagonista, prima vero pazzo per dodici anni, poi finto pazzo per altri otto, a ragionare lucidamente sul rapporto ambiguo tra verità e finzione, appena svelato di essere ormai sano di mente, con i «Consiglieri segreti», vassalli regali vestiti in costumi tedeschi del secolo undicesimo, Landolfo, Arialdo, Ordulfo e Bertoldo, in realtà Lolo, Franco, Momo e



La pazzia. Presenza costante, la follia «s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e un nonnulla potrebbe scatenarla», per cui «frammenti d'una vita rimasta occulta [...] desiderii inconfessati irrompono in tumulto, con furia diabolica» (V, 3): gli occhi di Varia Nestoroff, ossessivamente puntati su Serafino, che con la sua macchina-ragno riprende la scena, sono «quelli di una pazza» nella frenetica danza eseguita quasi nuda, in cui si dovrà trafiggere con due finti pugnali (IV, 1). La pazzia viene declinata nelle sue diverse manifestazioni, da quella a tratti affiorante nella personalità scissa di Varia fino al caso limite, con risvolto autobiografico, della paranoia che devasta la gelosissima moglie di Fabrizio Cavalena<sup>12</sup>.

---

Fino, giovani stipendiati dal marchese Carlo Di Nolly perché recitino queste parti: «Ma voi dite che non è vero? E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te (*indica tre di loro*), a centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri!». In una situazione di smarrimento e costernazione si trovano così di fronte i quattro mascherati e il «grande Mascherato», condannato a recitare una parte assegnatagli da altri, escluso da ogni possibilità di comunicazione autentica; e, quindi, la recita continua, come una verità simile al vero («Come vero! Perché solo così non è per me burla la verità»), anche quando ormai la maschera è nuda e i cinque personaggi hanno capito che tutto è finzione, perché solo una finzione assunta come vera ha senso. Quando entra in scena il vecchio cameriere Giovanni, nella parte di un umile monacello che scrive sotto dattatura la vita dell'imperatore, il protagonista, «se continua a recitare la follia, lo fa con una serietà estrema [...] sia pure ridotta al vuoto della maschera», adottando la «forma nella sua purezza integrale» (E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Il Melangolo, Genova 1983, p. 167).

<sup>12</sup> La pazzia, come elemento perturbante di ogni ordine costituito, è propria anche degli strambi, dei personaggi-filosofi, che guardano la realtà quotidiana come da lontano, con distacco, per cui vengono emarginati dai portatori del miope buon senso. Apre la scia dei grandi protagonisti Mattia Pascal, “matto” anche nel nome (anche se Mattia è uno dei discepoli di Gesù, testimone della sua Resurrezione, cfr. L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1988, pp. 24-25), e la chiude Vitangelo Moscarda («con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me [...] cominciarono le mie incredibili pazzie», I, 4), a cui l'epiteto di «Pazzo! Pazzo! Pazzo!» (VI, 4), quando ha imboccato «la strada maestra della pazzia», gli viene di continuo urlato dagli interlocutori furibondi per le sue stravaganze: il suocero, i soci della banca paterna in odore di usura, i concittadini di Richieri. Di pazzia delirante e farneticante viene superficialmente tacciato il povero Belluca di *Il treno ha fischiato...* (1914, in *Luomo solo*), visitato da un'epifania che gli ha permesso di scoprire una realtà diversa da quella dei suoi ritmi abituali di vita, da tutti concordemente riconosciuti per normali; «teme d'impazzire» un personaggio-coscienza per eccellenza, come la signora Leuca di *Pena di vivere così* (1920, in *In silenzio*), solo perché le avviene di scoprire nelle cose «aspetti nuovi e strani che la turbano, come se d'improvviso e per un attimo lei penetrasse in un'altra insospettata realtà che le cose abbiano per sé, nascosta, oltre quella che comunemente si dà a loro». Pazzia-coscienza, dunque, pazzia-autoconsapevolezza nell'impossibilità di lasciarsi spontaneamente andare al libero flusso vitale, che spesso avviene attraverso la funzione straniante dello specchio. Il pazzo non è il malato da emarginare dalla società, ma chi ha raggiunto un alto livello di autoscienza, trasgredendo e demolendo le più banali e inutili norme sociali; nel secondo atto dell'*Enrico IV*, il protagonista pazzo-savio dice in un passaggio decisivo: «Conviene a tutti far credere pazzi certuni, per aver la scusa di tenerli chiusi».

La forma e il fatto. Quando si cristallizza, il flusso vitale diventa un «fatto», che lo «imprigiona»; una volta costituitosi come fatto, noi, non «liberi di fare quello che vorremmo», potremo poi non più ritrovarci in esso, ma ciò che abbiamo fatto resta, ci limita e ci «circoscrive»: «Tu sei prigioniero di quello che hai fatto, della forma che quel fatto ti ha dato – dice Simone Pau a Serafino – 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» (IV, 3)<sup>13</sup>.

### 2. 3. *L'ombra, il caso e l'assurdo, la ragione e la passione, lo sguardo “da lontano”*

L'ombra. A Serafino, appena uscito dalla stanza di Aldo Nuti, la sua ombra che si va allungando appare «mostruosa» (V, 1), una presenza altra e inaspettata, figurazione dell'inconscia proiezione dell'oscura e occulta parte dell'io, un'alterità minacciosa da esorcizzare, avvertita come ostile, perché il «peggiore nemico che ciascuno di noi possa avere» è sé stesso (IV, 5), come accade a Vaira Nestoroff, quando nella sua immagine sullo schermo, alterata e scomposta, scorge atterrita un'altra sé stessa, un «di là da sé stessa: «vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla» (II,4)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Le riflessioni di Simone Pau si trovano in uno dei più noti racconti pirandelliani, *La carriola* (1917, in *Candelora*), in cui l'io narrante afferma: «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. E come spire e tentacoli t'avviluppano le conseguenze delle tue azioni»; non diversamente Vitangelo Moscarda: «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» (*Uno, nessuno e centomila*, III, 7). Tema, questo, fondamentale nella polemica contro il “fatto”, elemento centrale e ineludibile della narrativa verista. A mettere in rapporto fatto e forma è il pittore Nane Papa, vero e proprio personaggio-filosofo pirandelliano, impenetrabile alla gioia e al dolore, la cui arte, personalissima e nuova, consiste nel sapere esprimere visivamente la «pena della forma», perché «come le forme sono i fatti. Quando un fatto è fatto, è quello, non si cangia più» (*Candelora*, 1917, nella raccolta omonima). È tuttavia nell'*Umorismo* che Pirandello definisce compiutamente, rispetto a quello della vita, il concetto di forma: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi» (II, 5).

<sup>14</sup> Un fatto, questo, «visibile, colto sulla faccia visibile delle cose, ma 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» (DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 267). «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 perduta 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 mercé dei piedi altrui». L'“ombra” che «svanisce» e il corpo «fluidico» sono temi fondamentali

Il caso e l'assurdo. Serafino dichiara esplicitamente che il remunerativo posto che occupa come operatore cinematografico presso la Kosmograph lo deve al «caso», all'incontro con il suo vecchio amico sardo, Simone Pau, con cui si «imbatte» (II, 2) in maniera accidentale e non intenzionale, come sottolinea bene il verbo, così come, arbitrari, gratuiti, artificiali saranno anche i successivi incontri con personaggi ridotti di proposito ad astratti stereotipi, allegoricamente funzionali e, in certo senso, esemplari, in chiave dimostrativa, delle tesi «filosofiche» o pseudo tali dell'autore<sup>15</sup>.

dell'opera pirandelliana, connessi agli altri del «doppio» e dello «specchio». Se, infatti, il serrato dialogo con la sua ombra era per Mattia un comportamento sostanzialmente autoaggressivo contro un doppio da lui volutamente creato, il «corpo» senza peso, leggero, come se fosse «fluidò», è per l'anonimo protagonista di *Un'idea* (1934, in *Berecche e la guerra*), nell'ambito della tarda novellistica pirandelliana, immagine speculare della sua ombra, che si «allunga e più si rarefa, finché non svanisce». Lo svanire dell'ombra, dovuto alla fluidità corporea, rinvia più esplicitamente alla sparizione dell'ombra nel *Peter Schlemihl* di Chamisso, citato alla fine del trattato sull'*Umorismo*; in *Soffio* (1931, ivi), 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 volontà di creare* (1911), ispirata al romanzo di Herbert George Wells, *The invisible man* (1897). Mentre il lampionaio Quaquè, personaggio «strambo», maschera deformata, simile a un ligneo burattino, ma personaggio-coscienza di *Certi obblighi* (1923, in *Dal naso al cielo*), afferma con sconcertante sicurezza che «l'ombra è come la morte che segue un corpo che cammina», l'ombra escogitata da Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, attraverso le ossessive scomposizioni e scissioni della propria personalità condotte davanti allo specchio, è un'ombra raffinatamente cerebrale, costruita con i paradossali strumenti verbali del più sofisticato pirandellismo: da una parte, lo sciocco e caro Gengè, così chiamato e foggato a suo modo dalla moglie Dida, dall'altra, lui, Vitangelo, che in quel suo doppio non si riconosceva, con il paradossale 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).

<sup>15</sup> Episodi impreveduti, casuali, ma anche assurdi e inverosimili, sono in diverse opere pirandelliane. Si pensi al moltiplicarsi di vicende fortuite in *Il fu Mattia Pascal*, a cominciare dalla fortunata vincita al Casinò di Montecarlo, dove lo strabico e strambo protagonista, come afferma all'inizio del VI capitolo, «Tic tac tac...», era capitato «per caso» e, osservando i giocatori di professione che studiano «il così detto equilibrio delle probabilità» e vogliono «estrarre la logica del caso», spinto da «una forza quasi diabolica», forse con l'aiuto altrettanto demoniaco di un misterioso «spagnoletto barbuto», ottiene un'insperata somma di danaro «per caso, senza saper come». Seguiranno nel romanzo altri episodi e incontri casuali, tanto che, per fermarci solo alla prima parte, dal viaggio a Milano al primo ingresso in Roma, si susseguono senza sosta quelli con il cavalier Tito Lenzi e un pover'uomo sul tram milanese, con un ubriaco e dei malfattori per le vie notturne della capitale, nella cui veloce ed eccessiva dinamica, «tra necessità e caso, è il secondo a trionfare. La casualità assoluta degli incontri nel *Fu Mattia Pascal* è omogenea a quella riscontrata all'inizio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La trama romanzesca non imita più la naturalezza e la necessità della vita. [...] L'intreccio ostenta la propria costruzione volutamente artificiale. 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» (R. LUPERINI, *La smaterializzazione allegorica dell'incontro*, in Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari-Roma 2007 e 2017, pp. 262-277: 275).

L'insufficienza della ragione e la forza della passione (V, 1, 4). Nello scontro tra logica e passione a strappare la vittoria finale non è, come si crede in un primo momento, la ragione, ma la passione; né è possibile spiegare in termini razionali quel che con la logica non si può spiegare: solo gli sciocchi, convinti che la vita sia un mistero, presumono di poterlo fare<sup>16</sup>.

Il guardare tutto e anche sé stesso come da lontano (V, 1; VII, 2). Nella contemplazione del cielo e delle stelle la piccolezza dell'uomo, con le sue tristezze, le sue miserie e le sue passioni, si inabissa fino a sparire nella «vacuità degli spazi»; o, più semplicemente, quando tutto sembra volgere al male, osservare le rondini in volo, il trascorrere delle nuvole, le fasi lunari<sup>17</sup>.

---

Anche in *Uno, nessuno e centomila*, si verifica un concorrere di diversi e assurdi eventi: l'invito di Anna Rosa a Vitangelo per un colloquio in un luogo strano, come la Badia Grande, l'annunciato arrivo di un Monsignore, lo «strano accidente» del colpo di rivoltella, partito da una borsetta caduta, fanno osservare al protagonista che tutte quelle circostanze potevano agli occhi degli altri «non solo parer verosimili, ma addirittura essere tenute per vere» (VII, 4), accennando, in tal modo, a un'idea chiave di Pirandello, convinto che l'assurdo della vita supera qualsiasi costruzione fantastica e giustificando, pertanto, l'inserimento di elementi apparentemente inverosimili in un'opera narrativa. Il tema di verosimiglianza e vero era stato trattato nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, aggiunta all'edizione 1921 di *Il fu Mattia Pascal*, nella cui seconda sezione Pirandello, analogamente a quanto aveva scritto Gogol' nel suo racconto del 1835, *Nos (Il naso)*, afferma in maniera polemica: «Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. [...] Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine», riprendendo le parole pronunciate dal Padre, rivolte al Capocomico nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, e reagendo alle perplessità dei critici proprio sul suo capolavoro teatrale. Concetto, questo, che conferma l'ascendenza leopardiana anche nelle riflessioni metanarrative pirandelliane: qui, in particolare, di alcuni passi dei *Pensieri* XCVII e XCVIII.

<sup>16</sup> Impossibile spiegare razionalmente la vita, inarrestabile fluire di istinti, passioni e sentimenti, perché significherebbe cristallizzarla, imprimerle una battuta d'arresto, farla sentire, se pure per un solo istante, vicina alla morte. Serafino, all'altezza della composizione dei *Quaderni*, esprime, quindi, la sfiducia nelle capacità logico-razionali che si manifestano soprattutto nell'atto del discorrere, ma Pirandello aveva già riflettuto nell'*Umorismo* intorno al rapporto oppositivo ragione / passione, logica / sentimento: «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astruendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per sé stesso» (II, 5). Questa conflittualità, ancora più profonda, per così dire, subliminale, è illustrata, nello stesso capitolo, da un apologo: «Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquatata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore [...] L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva e passionale».

<sup>17</sup> Nei *Quaderni*, l'astronomo, professore e senatore Zeme, che si presenta alla Kosmograph per girare una pellicola sulle *Meraviglie dei cieli*, ossia delle «formidabili grandezze» in mezzo alle quali, lui, «pur così piccoletto com'è, vive e lavora» (III, 6), allegorizza l'interesse di Pirandello per il confronto tra la piccolezza umana e l'immensità del cielo stellato, tema ricorrente in alcune novelle, come *Sopra e sotto* (1914, in *La valleggrata*), dove si trova espresso in maniera analoga («rimiro le stelle, e subito sento la nostra infinita, inferma piccolezza inabissarsi»). Nel secondo capitolo di *Il fu Mattia Pascal*, «Premessa seconda (filosofica), a mo' di scusa», la terra è rappresentata come un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil

## 2. 4. *La sineddoche apparente, lo stupore attonito, lo scambio di persona*

La sineddoche apparente. Serafino, nonostante la dichiarata impassibilità di operatore cinematografico, si accorge di essere ormai asservito alla sua «macchinetta», anzi, di averle dato la propria identità: «Ecco: non sono più. Cammina *lei*, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano»; finisce, pertanto, di essere Gubbio e diventa una «mano». Con una tecnica di scomposizione e ricomposizione dell'immagine, analoga alla pittura cubista, la figura umana è qui destrutturata in pezzi smontati e rimontati tanto da sovrapporsi a quelli della macchina: una disarticolazione, dove la mano, che gira la manovella, non appare più una parte della persona, non esprime e sostituisce, come nella sineddoche, il tutto implicito, ma ha una sua automa esistenza, come le «mani» degli addetti alla produzione nello «spettrale» “Reparto del Negativo”, appartenenti a uomini condannati a essere soltanto mani, «strumenti», macchine senza anima, non più esseri interi ma solo mani, monadi autonome, espressionisticamente dilatate, frammenti staccati da un organismo vitale, non articolazioni che a esso metonimicamente rinviando: questo spiega perché nella loro estraneazione acquistano un aspetto demoniaco e perturbante (III, 3). Il culmine viene raggiunto nel momento dell'afasia, quando anche la voce di Serafino diventa altrà da lui, fino a nullificarsi (VII, 4)<sup>18</sup>.

---

di sole, un granellino di sabbia impazzito, che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così»; pertanto, «noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo». A parte l'evidente influsso leopardiano del dialogo *Il Copernico* delle *Operette morali* e della *Ginestra* (ma già il titolo di una novella del 1898 *Pallottoline!* riprendeva la definizione della terra «pallottola» nel *Dialogo d'Ercole e d'Atlante*), Pirandello riformulerà lo stesso concetto in una delle *Conversazioni di Paulo Post*, in «La preparazione. Trisettimanale politico-militare» del 1909, con il titolo *Ricomincio a veder l'Europa*, dove descrive l'uomo come «un invisibile abitante d'un granellino di sabbia perduto nell'abisso dei cieli» (PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 970. Cfr. anche B. STASI, *Apologie della letteratura*, il Mulino, Bologna, 1995, pp. 200-215).

<sup>18</sup> Le mani, espressionisticamente dilatate, disarticolate dal corpo, tali da provocare «orrore», un «brivido alla schiena» sono anche quelle di Vitangelo Moscarda, che come in un'allucinazione si sovrappongono alle mani del padre, nel momento del furto degli incartamenti dall'archivio della banca. In IV, 6, capitolo di *Uno, nessuno e centomila*, intitolato appunto «Il furto», Vitangelo, mentre sta “rubando” da uno scaffale gli atti notarili delle proprietà sue e paterne, ha l'impressione di vedere le «mani», bianche, grasse, con i peli rossicci sul dorso e cariche di anelli del padre: un'associazione inconscia, segno di trasgressione, di rivolta contro di lui, di subdolo danno alle sostanze materiali accumulate con il suo lavoro. Cerca allora di cancellare «lo spettro di quelle mani», ma si accorge di stare commettendo un furto ai suoi stessi averi con «mani» non sue: «me le guardai. Sì: erano quelle che io mi conoscevo. Ma appartenevano forse soltanto a me? Me le nascosi subito dietro la schiena». Nel primo atto compiuto da Vitangelo dall'inizio della narrazione, si materializzano le mani paterne e, in una scena quasi onirica, che gli procura orrore e brividi, le sue «mani» si muovono in maniera meccanica e autonoma, staccate dal corpo, non più sue parti, ma «spettrali» organi in movimento: nell'implicito senso di colpa, le sue mani in azione per sperperare si sovrappongono a quelle del padre, le mani con cui aveva contato il danaro, simbolo della loro ricchezza. Anche in una novella, *Mentre il cuore soffriva* (1917, in *Candelora*), gli organi dell'anonimo protagonista si

Lo stupore attonito delle cose. L'«attonimento di stupore» degli oggetti crea un'atmosfera strana e «sospesa» (V, 3), come l'animismo di cui sono pervasi gli antichi mobili della villetta Mirelli: «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» (II,1)<sup>19</sup>.

scompongono e disarticolano in tante parti autonome; il corpo-oggetto si dissocia completamente dall'io, fino a raggiungere la punta massima della sua autonomia, non essendo più controllato dal soggetto pensante, e dunque completamente automatizzato e robotizzato. Mentre si trova in uno stato di smemoratezza e di abbandono, le dita della sua mano cominciano a muoversi in maniera sconsiderata e così, l'una dopo l'altra, tutte le altre parti corporee: si produce in lui una scissione, per cui le due sfere esistenziali risultano separate e non comunicanti; da un lato, la «vita», concentrata «cupamente in una profonda, misteriosa intimità»; dall'altro, le sue articolazioni, le «forme» materiali, agenti come da essa alienate, escluse, lontane. Il rapporto tra cuore sofferente e corpo indipendente è, pertanto, solo di tipo temporale, implica semplicemente una concomitanza cronologica, una sincronia comportamentale. L'assenza di una relazione di tipo causalistico indica un percorso «parallelo» tra le due istanze, quella del cuore e quella del corpo, non assolutamente un rapporto di concatenazione o un contatto di scambio tra di loro. In questa singolare novella, Pirandello non raggiunge solo l'automazione del corpo e la sua completa autonomia dalla sfera sentimentale e razionale del soggetto, attraverso il comportamento sincronico, ma non interconnesso, di queste due fondamentali componenti della struttura del «personaggio», ma anche la frammentazione del corpo stesso, i cui organi sensibili agiscono in maniera autonoma e tra loro completamente irrelata, senza rapportarsi a un centro unico di coordinamento e di guida.

<sup>19</sup> In *E due!* (1901 con il titolo *Strigi*, ora in *Scialle nero*), il protagonista, Diego Bronner si trova sul Lungotevere, vede le case lontane della città, ma con la terribile impressione di avere sognato, prova un senso di straniamento per l'«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». In *Un'idea* (1934, in *Berecche e la guerra*), 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 la piazza deserta della città, che pare avvolta in «una vaporosa evanescenza di sogno», giunge nei pressi del fiume; intorno è silenzio, «sempre questo silenzio», 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». In due novelle, molto distanti nel tempo, Pirandello costruisce sempre la stessa atmosfera onirica, una dimensione ambigua tra immaginazione e realtà, in cui sono immerse, insieme con gli uomini, le cose, immobili, nel loro stupore attonito, misterioso, come se stessero per rivelare un inquietante segreto. Così pure, in altre novelle, disseminate nel tempo: 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 e che gli fa apparire inutile, stupido, anche buffo il suo potersene andare»; in *Cinci* (1932, in *Berecche e la guerra*), l'omonimo giovane protagonista, dopo avere ucciso un coetaneo, ha l'impressione che «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. [...] Tutto resta lì, come un sogno». Cfr. A. GRANESI, «*La stupefazione immota di tutte le cose: epifanie dell'«oltre» pirandelliano*, 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, 29-30 marzo 2017), Introduzione e cura di M. MONTANILE, Edizioni Sinesteie, Avellino 2018, pp. 119-132. Lo «stupore attonito» delle cose in alcuni racconti e nei romanzi diventa l'animismo dei vecchi mobili, secondo una concezione che Pirandello desumeva dall'*Essai sur le génie dans l'art* (Baillière, Paris 1883) 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»); «ero ormai abituato

Lo scambio di persona: diventa, per forza di immedesimazione, anche uno scambio di sentimenti, attraverso un'apparenza che si trasforma in realtà; nell'allucinazione del Nuti, la «pietosa e amorosa» Luisetta veniva da lui scambiata per Duccella, la fidanzata di un tempo, ma, una volta svanito il suo delirio, l'una, che era solo la «larva» dell'altra, finirà per diventare una «larva» e, come «finta» Duccella, «seguiterà a credere davanti a tutti e anche davanti a sé stessa, in buona fede, di amare per conto di lei Aldo Nuti» (V, 3)<sup>20</sup>.

## 2. 5. *Il Tutto e il Nulla, la vita e l'arte, la stramberia e la coscienza*

La reversibilità: Tutto è Nulla o del Nulla che diventa un Tutto. In Pirandello, il «nulla, che diventa subito tutto», parte dall'assioma che «fuori della vita non c'è nulla», sentimento certamente disperato, ma almeno senza illusioni (V,4); la vita, infatti,

---

da un pezzo agli antichi mobili delle case di campagna, comodi, massicci e confidenziali, che dalla lunga consuetudine e da tutti i ricordi d'una vita placida e sana hanno acquistato quasi un'anima patriarcale che ce li rende cari» (*Un ritratto*, 1914, in *Candelora*); «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*). Per l'influsso di Séailles su Pirandello cfr. G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist and Wiksell, Stockholm 1966.

<sup>20</sup> Lo scambio di persona, che si intreccia con il tema dell'ombra e del doppio, come nel *Peter Schlemihl* di Chamisso, nel caso Luisetta-Duccella, si verifica in uno stato confusionale di delirio, ma può capitare anche in una condizione di lucida follia, di allucinazione o in una dimensione onirica, spesso intrecciate, interscambiabili e non facilmente distinguibili, se non per sfumature. Così accade in *Effetti d'un sogno interrotto* (1936, in *Una giornata*), dove uno dei personaggi scambia la moglie defunta con l'immagine erotica di una *Maddalena in penitenza* dipinta in un quadro secentesco non suo, crede di vederla raffigurata e, scosso da un'irrazionale gelosia, vorrebbe acquistarlo per riavere la donna; subito dopo, in una notturna dimensione fantastica, l'immagine della sensuale Maddalena esce dalla tela e precipitosamente vi rientra dopo essersi congiunta col marito, secondo un registro paranormale e transizionale tra onirismo e realtà, la cui esperienza perturbante richiama *Omphale ou la Tapisserie amoureuse* (*Onfale o l'arazzo innamorato*, 1834) di Théophile Gautier. La novella, pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1936, il giorno prima della morte di Pirandello, è stata ristampata come ultima nell'antologia curata da Lucio Lugnani che, oltre a segnalare l'*Omphale* di Gautier e altre suoi racconti (come *Le pied momie*, 1840 e *La Toison d'or*, 1836-37), a proposito dell'«effetto del sogno così di colpo interrotto» dell'anonimo protagonista, osserva: «Pirandello curiosamente narrativizza proprio la sottilissima soglia fra l'essere svegliati e l'essere svegli». Pertanto, quello che all'io narrante sembra di vedere, l'amplesso della Maddalena-moglie e del geloso marito sul divano della sua stanza, è una proiezione fantasmatica, un'immaginazione onirica del «suo desiderio e non della vogliosa incontinenza dell'impenitente Maddalena e del suo vedovo» (L. PIRANDELLO, *Novelle*, a c. di L. LUGNANI, Einaudi, Torino 1994 e 2015, pp. 445-451: 448; 449). Anche se lo scambio di persona in questa novella avviene tra una figura femminile dipinta, ma immaginata reale, e una signora defunta, mentre nei *Quaderni di Serafino Gubbio*, tra due giovani donne, una fisicamente vicina, l'altra spiritualmente lontana, in effetti, queste situazioni illusorie, nella costruzione diegetica pirandelliana sono sempre causate da due stati anormali, non lucidamente sorvegliati dalla ragione: uno scenario onirico prodotto dall'inconscia energia desiderante, nel primo caso; un delirio allucinatorio, prodotto dall'intimo senso di colpa per uno spregevole tradimento, nel secondo.

leopardianamente, che è già di per sé «il vero male di tutti», finisce, nell'epoca della meccanizzazione, per essere «divorata» dalle macchine (VII, 3, 4)<sup>21</sup>.

La vita («non conclude»). «La vita non si spiega; si vive» e la ragione non è fuori, ma in sé stessa (V, 4); perciò va presa «così come viene viene», senza partire da un proposito iniziale, tanto che, vista dall'esterno, colta nell'immediato o da una cinepresa nascosta, è un «buffo spettacolo» di «atti impensati», per cui appariamo «mascherati», simili a «pagliacci». «Chi vive, quando vive, non si vede: vive...»; pertanto, la vita «non conclude mai e non può concludere» (IV, 3, 4)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Serafino con logica stringente assolutizza questo Nulla, un «di là» ontologicamente interscambiabile con il Tutto. L'ossimoro in forma chiasmica, Tutto è Nulla o Niente è Tutto, diventa un *Leitmotiv* che ritorna spesso con espressioni dense e incisive, spesso anche problematiche, come nella novella, *Rimedio: la Geografia* (1922, in *Scialle nero*), in cui la voce narrante, dopo avere lucidamente ragionato sulla piccolezza della terra e la sua lontananza dalle stelle, citando Blaise Pascal, ammette «sì, piccola la terra, ma non piccola intanto l'anima nostra se può concepire l'infinita grandezza dell'universo», ma chiede poi ai suoi fittizi interlocutori: «E non varrà meglio [...] guardare in su e pensare che dalle stelle la terra, signori mei, ma neanche si suppone che ci sia, e che alla fin fine tutto è dunque come niente?». Tuttavia, con la forza dell'«immaginazione» nel «nulla» si può «trovare» il «tutto»: i due poli dell'apparente contraddizione sono reversibili, secondo il «mago» Cotrone dei *Giganti della montagna*; pertanto, i suoi «Scalognati», allontanatisi dal consorzio sociale, sono «padroni di niente e di tutto». Certo, non hanno «niente» e, tuttavia, il «tutto» scaturisce dalla loro immaginazione: se prevale la logica stringente della ragione con un comportamento che il «mago» giudica vile, si riuscirà solo a cogliere il «nulla» nel «tutto»; se, invece, non si ragiona troppo, si assisterà all'incantesimo metamorfico del «tutto» nel «nulla». Il «tutto», per il Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno e centomila*, altro non è che il fluire stesso della vita, quando alla fine della sua vana *quête* nella realtà sociale rifiuta di trovarsi imprigionato in una forma. Scopre allora che la verità, se ne esiste una, non può trovarsi in mezzo agli uomini, sempre «mascherati», ma negli scenari impareggiabili e autentici della natura, dagli esili fili d'erba agli alti monti e allo sconfinato mare. «Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. [...] muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricorsi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori» (VIII, 4): Vitangelo cerca l'immersione panteistica nel materno grembo della terra, quale esperienza esistenziale estrema, in cui la sua identità personale giunge a una completa disintegrazione nel Tutto-Nulla, essendo ormai in crisi la fede del suo autore, come già nell'amatissimo Leopardi, nel finalismo antropocentrico.

<sup>22</sup> Dall'*Umorismo* del 1908 (l'uomo ha il «triste privilegio di sentirsi vivere», II, 5) a *Trovarsi* (1932) il tema del «vivere e vedersi vivere» attraversa molte opere pirandelliane, tra cui *Suo marito* del 1911 (in cui lo ripropone Silvia Roncella), le commedie del 1918, *Il piacere dell'onestà* e *Il giuoco delle parti*, i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925), *Uno nessuno e centomila* del 1926 («Io non potevo vedermi vivere» afferma Moscarda in I, 4), l'atto unico *Sogno (ma forse no)* pubblicato nel 1929. Già nel *Fu Mattia Pascal* del 1904 questa idea fondamentale di Pirandello, attraverso il suo primo grande protagonista, viene espressa in maniera chiara e completa: «A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna» («XIII. Il lanternino»). Così pure, l'altro motivo correlato della vita che «non conclude» compare come titolo, *Non conclude*, dell'ultimo capitolo del suo ultimo romanzo, *Uno nessuno e centomila* (VIII, 4), e diventa *leitmotiv* di Moscarda in altri contesti: «E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita» (III, 7); qui «l'istanza decostruttiva che ne anima lo sperimentalismo si radicalizza. [...] si coglie intanto la seduzione della cosiddetta «opera aperta». Dell'opera che «non conclude». Come la «vita»» (A.R. PUPINO, «XXXIII. Dal romanzo sul «nulla» al romanzo modernista», in ID., *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 259-278: 278, vd. anche il dittico dei due capitoli precedenti,



L'arte. Con la sua «vita prodigiosa», l'arte attinge una «realtà divina», opera un «miracolo» sulla «miseria della realtà», come nella fusione di luce e colori delle sei tele di Giorgio Mirelli viste da Serafino a casa di Varia Nestoroff, che dall'arte, «sogno luminoso» del giovane pittore, era «caduta nel cinematografo» (VI, 2). L'arte di Mirelli, il «giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo», sembra 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 del giovane Mirelli e dalla morte traumatica del violinista, premonizione del silenzio post-trauma dell'intellettuale-artista moderno, Gubbio, il saggista filosofeggiante estensore dei *Quaderni*<sup>23</sup>.

«Disgregazione delle forme di vita», «Disgregazione delle forme d'arte», ivi, pp. 239-258. Questo motivo, già implicito in *Lesclusa* (1893, 1901, data di pubblicazione), inizia dal *Fu Mattia Pascal* (nell'ultimo capitolo, sorge, infatti, l'esigenza di formulare un «sugo della storia» di manzoniana memoria, prospettato da Don Eligio per l'incredibile vicenda vissuta dal protagonista che, al centro, suo malgrado, di un *Bildungsroman* alla rovescia, osserva: «Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa ricavare») e si ritrova anche in *Leviamoci questo pensiero* (1910, in *Il viaggio*), *Quando s'è capito il giuoco* (1913, in *Una giornata*) e nell'ottavo capitolo, parte seconda, del romanzo *I vecchi e i giovani* (pubblicato completo nel 1913 dai fratelli Treves a Milano, anche se la prima parte risaliva agli anni 1906-1908), in cui don Cosmo, passeggiando per la sala, afferma: «Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione».

<sup>23</sup> Nell'*Umorismo*, Pirandello espone la sua poetica sulla rappresentazione umoristica, partendo da uno sguardo complessivo di carattere estetico: «L'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara» (II, 2). Questa concezione estetica, secondo la quale la «riflessione» non consiste in un'opposizione del «cosciente» verso lo «spontaneo», ma anzi viene intesa come una «proiezione» della stessa «attività fantastica», se la si considera sotto il profilo delle arti figurative e percettive, specificamente pittoriche, appare non tanto realizzata nei quadri di Giorgio Mirelli, artista non ancora inserito nella modernità, che, come osserva lo stesso Serafino(-Pirandello), «non poteva vivere in un tempo come questo», quanto invece nelle tele di Nane Papa, che, pur non descritte nei particolari, la esprimono compiutamente. La sua, infatti, è un'arte «personalissima», l'unica sua gioia è nei «suoi colori, senz'altra voglia che di scavare, di scavare nella sua arte per il bisogno sempre insoddisfatto di andare in fondo ad essa, quanto più in fondo fosse possibile, tanto da non veder più nulla della buffa fantasmagoria della vita che gli s'agita attorno». Dal momento che, pirandellianamente, «ogni cosa porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter essere altrimenti», la novità artistica di Nane consiste essenzialmente «nel far sentire questa pena della forma» (*Candelora*, 1917, nella raccolta omonima). Quanto al saggio di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ([in

La stramberia e la coscienza. Il primo “strambo”, in cui si imbatte Serafino appena giunto a Roma, un vecchio amico di Sassari, Simone Pau, «uomo di costumi singolarissimi e spregiudicati», è una specie di personaggio-filosofo, convinto, come il leopardiano pastore errante del *Canto notturno*, che «la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie», avendo dalla natura quanto a loro basta, mentre gli esseri umani «hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta», senza poterne scorgere «né il fine né la ragione» (I, 3). Il “superfluo”, a cui allude Simone, consiste nel cercare un’essenzialità di vita, nel liberarsi dai bisogni materiali, mentre non si accorge che questo è insito nella sua stessa inquietudine, nell’incertezza del proprio destino, secondo le riflessioni di Serafino. È proprio Simone a definirsi “strambo” («Sono il professore, per loro: un po’ strambo, ma professore!»), quando espone alcuni punti importanti della sua concezione esistenziale, divenendo portavoce delle idee di Pirandello. Lo strambo è, dunque, un umorista, la cui tendenza alla riflessione e alla scomposizione lo porta a scoprire i meccanismi psicologici sottesi alle azioni degli altri personaggi, ai loro mascheramenti nei rapporti sociali: in tal senso, lo strambo, umorista e filosofo, è essenzialmente un personaggio-coscienza. Anche l’«ozioso» Serafino è, a suo modo, uno strambo, che incontrerà il suo “doppio” nell’«uomo del violino», epifania premonitrice della sua sorte afasica, allegoria dell’emarginazione dell’artista nella civiltà tecnologica moderna, discendente, con il suo «naso rosso e carnuto» (I, 5), da un grande strambo letterario, il Tristram Shandy di Sterne, anch’egli con un problema di «naso», a causa del forcipe che, alla nascita, gli aveva causato la rottura dell’osso nasale, precursore di quella famiglia di strambi, di cui farà parte Vitangelo Moscarda con il suo naso pendente a destra, all’origine di tutte le sue speculari scissioni identitarie<sup>24</sup>.

---

«Zeitschrift Sozialforschung», 1936], nella traduzione di E. FILIPPINI, Einaudi, Torino 1966, pp. 32 sgg.), in cui il grande intellettuale berlinese prende in considerazione ed esamina *Si gira...*, ne ha chiarito bene l’impostazione estetica, che si differenzia nelle finalità dalla visione pirandelliana, Nino Borsellino: «Per Benjamin, come si sa, il meccanismo della riproducibilità, che Pirandello registra come disagio artistico, apre invece le nuove frontiere sociali dell’arte, in quanto le masse modificano il rapporto con l’opera mentre si moltiplica il consumo del prodotto e si allarga con i processi di meccanizzazione e riproduzione anche il pubblico dei competenti» (N. BORSELLINO, «*Si gira...*», *una maschera dell’impassibilità*, in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, 2000, pp. 212-220: 214, vol. anticipato da ID., *Immagini di Pirandello*, Lerici, Cosenza 1979 e *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1983).

<sup>24</sup> Ancor prima di Serafino Gubbio e di Vitangelo Moscarda, personaggio strambo è già Mattia Pascal, che è anche “strabico” da un occhio; è affetto, quindi, da “strabismo”, evidente metafora della sua visione del mondo diversa da quella comune, tanto da accentuare il suo “stambismo” («un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove»: *Il fu Mattia Pascal*, «III. La casa e la talpa»), consistente nel gusto per «i bisticci della vita», analogo a quello dell’«aio Pinzone per i «bisticci poetici» (DEBENEDETTI, *Quaderni del 1962-1963*, in ID., *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 303-414: 313). Strambo lo è anche fisicamente, a causa dell’«occhio un po’ sbalestrato» e dei suoi tratti lignei da marionetta con il corpo «da pezzo da catasta» («IV. Fu così»). Se Serafino si definisce «ozioso», Mattia dichiara di essere «inetto a tutto», come è del resto caratteristica dei personaggi moderni, e, come Serafino, sulla base dell’idea chiave pirandelliana che «la vita o si vive o si scrive», anche Mattia si sente «spettatore estraneo» («VIII. Adriano Meis»), ma riesce subito ad accorgersi che la sua coinquilina in casa Paleari, la maestra di pianoforte con «straordinarie facoltà medianiche» Silvia Caporale, si era innamorata di lui, nonostante il suo «strambo

## 2. 6. *La metanarrazione, il grottesco e il fantoccio, il comico e l'umoristico*

La metanarrazione. L'io narrante, a inizio capitolo, rivolto ai lettori: «Permettete un momento. Vado a vedere la tigre. Dirò, seguirò a dire, riprenderò il filo del discorso più tardi, non dubitate» (III, 4). Il vero filo, pertanto, che lega i *Quaderni* di Serafino non è tanto quello degli eventi, ma è il procedimento metanarrativo e teorico-meditativo

aspetto» («X. Acquasantiera e portacenero»). Anche Vitangelo, che riconosce nel suo «ozio feroce» (III, 2) la “radice” delle sue divagazioni meditative, come Mattia e Serafino, è uno “strambo”, prototipo di tutti i personaggi-filosofi pirandelliani, capace di sprofondare «in abissi di riflessioni e considerazioni», che lo scavano e bucano internamente «come una tana di talpa» (I, 1), esprimendosi allo stesso modo di Diego, il personaggio-filosofo di *Ciascuno a suo modo* (1924), che nel secondo atto dice di sé: «Io mi sono ridotto l'anima, a furia di scavare, una tana di talpa». Anche nelle novelle, lo strambo è sempre personaggio-filosofo, singolare portatore di *sbandismo* e in grado di attingere la visione dell'uomo interiore, di cui eccezionale figura è il Perazzetti di *Non è una cosa seria* (1910, in *La giara*), il quale, dotato di «una fantasia mobilissima e quanto mai capricciosa», pronta a destargli le più bizzarre e «stravaganti immagini», sapeva bene, «per propria esperienza, quanto in ogni uomo il fondo dell'essere sia diverso dalle fittizie interpretazioni che ciascuno se ne dà spontaneamente, o per inconscia finzione»: ripresa, quasi alla lettera, di un passo dell'*Umorismo*, dove l'autore accenna a un'«interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi», che ci fa credere in buona fede quali vorremmo essere e «diversi da quel che sostanzialmente siamo» (II, 5). Perazzetti fa parte di quei personaggi-filosofi che, spesso con un altro nome, dalle novelle transitano nelle commedie: sarà Memmo Speranza in *Ma non è una cosa seria* (1918), come il Memmo Viola di *Quando s'è capito il giuoco* (1913, in *Una giornata*), «invulnerabile al dolore, però, impenetrabile anche alla gioja», sarà uno dei più celebri *raisonneurs* pirandelliani, Leone Gala, di *Il giuoco delle parti* (1918). Uno «strambo modo di vivere» aveva anche «il magro giudice D'Andrea» (di *La patente*, 1911, in *La valleggrata*, da cui è stato tratto l'omonimo atto unico, 1918), che, «sbilenco, con una spalla più alta dell'altra, andava per via di traverso, come i cani», ma, puntando sempre gli occhi alle stelle durante le notti insonni, prendeva «tra i peli delle ciglia la luce di una di quelle stelle, e tra l'occhio e la stella stabiliva il legame d'un sottilissimo filo luminoso, e vi avviava l'anima a passeggiare come un ragnetto smarrito»: efficace e lirica descrizione delle abitudini dello strambo giudice, per alludere alla sua inclinazione a ridimensionare le piccole e spesso squallide vicende umane dinanzi alla grandezza dell'universo, comportamento tipico dei personaggi-filosofi pirandelliani. Rientrano nella categoria degli strambi anche il dottor Fileno (derivante da un altro personaggio, il dottor Paulo Post, usato da Pirandello anche come pseudonimo) di *La tragedia d'un personaggio* (1911, in *L'uomo solo*), teorico, con il suo metodo del «cannocchiale rivoltato» di *La filosofia del lontano*, secondo cui ci si deve porre guardando al presente come se fosse già futuro e allontanandolo così nel passato, e, in un certo senso, il Belluca di *Il treno ha fischiato...* (1914, in *L'uomo solo*), e il Petix di *La distruzione dell'uomo* (1921, in *La mosca*), pur se la loro stramberia consiste in un gesto impreveduto e apparentemente inspiegabile, ma in realtà «naturalissimo», come lo decodifica il vero personaggio-filosofo e io narrante delle due novelle che, in quanto portatore di una filosofia umoristica, è in grado, grazie alla conoscenza dei precedenti e a un'attenta analisi delle motivazioni interiori, di fornire una persuasiva chiave interpretativa del «fatto» da loro compiuto. Si possono, tuttavia, considerare, tra gli strambi più significativi, il lampionaio Quaquò di *Certi obblighi* (1912, in *Dal naso al cielo*) che, come un ligneo burattino, aggrappato all'alto dei lampioni, avendo il compito di «far la luce dove ci sono le tenebre», da vero personaggio-filosofo vede illuminarsi gli accadimenti terreni, il Bernardo Cambiè di *Acqua amara* (1905, in *La vita nuda*), con il suo «spirittaccio», «filosofesco» e «strambo», e soprattutto la signora Léuca di *Pena di vivere così* (1920, in *In silenzio*), la sola a detenere il privilegio, proprio dell'autore umorista, di scomposizione del reale e la capacità di comprendere, con la sua sensibilità di personaggio-coscienza, le azioni degli altri personaggi nei loro moventi più riposti.

delle sue riflessioni e divagazioni filosofeggianti, aventi sempre come modello il romanzo sterniano<sup>25</sup>.

Il grottesco e il fantoccio. «Grottesco» è lemma di uso frequente, spesso riferito a situazioni o a personaggi molto diversi tra loro. Serafino definisce «grottesca» la sua «avventura» romana e «grottesco» il personaggio del vecchio amico, Simone Pau; ma anche “grottesche” e contraddittorie le parti cinematografiche assegnate a Varia Nestoroff, che, quando le interpreta, assume «violente espressioni» (I, 6; II, 4). Sempre nel mondo dello spettacolo, le comparse, che si esibiscono per miseria, non sanno fare altro che «mascherarsi spesso grottescamente», così come “grotteschi” sono anche il buffo dottor Fabrizio Cavalea, aspirante sceneggiatore, ridotto a comica “marionetta” dalla gelosia patologica della moglie, e l’attore dilettante, il fatuo barone Aldo Muti, manovrato come un “fantoccio”, «un giocattolo, un pagliaccetto», dall’inquietante Nestoroff, prima di buttarlo via «in un canto, fracassandolo» (III, 2; V, 1; VI, 2)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> I primi due capitoli di *Il fu Mattia Pascal*, «Premessa» e «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa», essendo parte integrante del romanzo, costituiscono di fatto una metanarrazione, perché il primo ha il compito di presentare il protagonista e alludere alla stranezza del suo «caso» (che rinvia a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, di Robert Louis Stevenson e, attraverso il correlato tema del doppio, al *Peter Schlemihl*, 1813, di Adalbert von Chamisso e al *Siebenkäs*, 1797-1818, di Jean Paul); il secondo, più strettamente metaletterario, è una riflessione sulla funzione della scrittura nella modernità, in relazione alla perdita della centralità del personaggio-uomo, essendo il romanzo contemporaneo scaduto dall'hegeliana epopea della borghesia a «storie di vermucci». L'omaggio, invece, al romanzo di Stern, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, era già nel titolo originario di *Uno, nessuno e centomila*, quando, prima dell'edizione in volume del 1926, fu pubblicato nella «Fiera letteraria»: *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*. Il tono allocutorio del romanzo, rivolto dal protagonista a un pubblico immaginario di lettori-interlocutori, facendo slittare il suo soliloquio in dialogo fittizio, gli consente non solo un più stretto rapporto narratore-narratari, ma soprattutto l'inserimento di continui interventi metanarrativi, fino addirittura a inglobare gli interlocutori nella narrazione stessa, cogliendoli nel tempo e nell'atto della lettura, come nei capitoli nono e decimo del Libro Terzo: «Non presumo che siate come vi rappresento io. [...] E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimostrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso».

<sup>26</sup> Il fantoccio, la marionetta, il burattino, il pagliaccetto sono tutti epiteti con cui vengono umoristicamente dissacrati nelle opere di Pirandello i personaggi che agiscono in maniera grottesca. In *Uno, nessuno e centomila*, il suocero del protagonista, Vitangelo Moscarda, appare per la prima volta nel romanzo senza una denominazione onomastica, designato soltanto con il suo ruolo e presentato subito come un individuo «finto, ripeto: fantoccio da sarto e testa da vetrina di barbiere»; insomma, come un manichino. Lo stesso Vitangelo, o meglio, l'altro da sé, quello sciocco Gengé della moglie Dida, la «povera bambola», era, a sua volta, considerato dal suocero, dai soci della banca paterna in odore di usura «una comoda consistenza di marionetta» (VI, 4, 5). Indubbia influenza e suggestione ha esercitato su Pirandello, fin dalla sua infanzia, il teatro siciliano dei pupi, come mostrano chiaramente alcuni racconti, come *La paura del sonno* (1900, in *La giara*), sul rapporto tra alcuni burattini appesi ai fili e il loro creatore, detto il Mago, la cui moglie assimila da queste marionette l'automatismo ligneo della sua meccanica gestualità, e *La scelta* (1898, in «Ariel», non compreso nella raccolta delle novelle), con i suoi «affliggenti fantocci»; quasi inciso nel legno è anche il «lugubre fantoccio» dell'avvocato Cimino, tragico protagonista di *Sedile sotto un vecchio cipresso* (1924, in *Donna Mimma*). La potenzialità espressiva della marionetta viene, quindi, largamente utilizzata

Il comico e l'umoristico. Per Serafino, Fabrizio Cavalea, di professione medico, con la ridicola inclinazione di scrivere sceneggiature cinematografiche caratterizzate tutte da un suicidio finale, perseguitato per giunta dalla moglie paranoica follemente gelosa, ha un «comico aspetto», non si può fare a meno di ridere di lui, «pur commiserandolo», perché il «pover'uomo» è oppresso dalla «grande sciagura» coniugale: esemplare passaggio dal comico, al tragicomico, dall'avvertimento al sentimento del contrario, dunque, all'umorismo. Anche la Nestoroff rientra nella categoria dell'umoristico: come la chioma della celebre vecchina del trattato sull'*Umorismo*, i suoi capelli, innaturalmente tinti di uno «strano color cùpreo», la dovrebbero esporre ai sentimenti contraddittori del comico, per il suo risibile desiderio di mostrarsi seducente, e della compassione, per il comprensibile timore di perdere il rude, ma fedele compagno, Carlo Ferro (V, 4; VI, 2)<sup>27</sup>.

da Pirandello, interagendo con il teatro del "grottesco", di cui fanno parte alcune opere di suoi amici e collaboratori, come *Marionette, che passione!* (1918) di Rosso di San Secondo, *Siepe a nord-ovest*, una farsa del 1919, *Nostra Dea* (1925), *Minnie la candida* (1927) di Massimo Bontempelli.

<sup>27</sup> Per Varia Nestoroff, non più giovanissima e fresca figura femminile, anche se ancora in grado di sedurre con gli accorgimenti del *maquillage*, vale lo stesso caso esemplare, addotto da Pirandello, della «vecchia signora, coi capelli ritinti» e «tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanile»; vedendola, suscita il riso, perché si comporta in maniera «contraria» a come dovrebbe: nell'arrestarsi a questa prima e superficiale impressione consiste il comico, che è quindi, un *avvertimento del contrario*. Se, invece, con la riflessione si comprende che il suo modo di atteggiarsi è dovuto alla sofferenza per l'età ormai trascorsa, per il timore di perdere l'amore di un marito o di un amante più giovane, allora subentra il *sentimento del contrario*: «ed è qui la differenza tra il comico e l'umoristico» (*L'umorismo*, II, 2). Il ritratto dell'anziana signora del trattato è però anticipato da quello di un personaggio del *Fu Mattia Pascal*, la matura zitella Silvia Caporale, maestra di pianoforte con doti medianiche, che, prima, viene rappresentata con toni umoristici: «faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca», un «pajo di baffi, sotto il naso a pallottola sempre acceso» (rientra nel «repertorio del detestabile», segnalato da Debenedetti, tipico della deformazione espressionistica e grottesca di molti personaggi pirandelliani); ma, quando Mattia aggiunge: «seppi poi che questa povera donna era arrabbiata d'amore, e beveva; si sapeva brutta, ormai vecchia e, per disperazione, beveva», è, a questo punto, che il comico transita nell'umoristico, dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario», attraverso la compassione e la comprensione delle drammatiche ragioni del suo comportamento («X Acquasantiera e portacenero»). Vd. DEBENEDETTI, «Una giornata di Pirandello», in ID., *Saggi critici*. Nuova Serie [1945], Mondadori, Milano 1955, pp. 272-294: 274; ID., *Pirandello teorico dell'umorismo*, VIII. *Il fu Mattia Pascal*, in *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 390-405. Sono, tuttavia, rappresentati anche effetti comici e tragici, strettamente intrecciati, che costituiscono aspetti fondamentali della poetica di Pirandello; non a caso, sempre in questo romanzo, fa dichiarare al suo protagonista: «Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare» («V. Maturazione»). Ritornando ai *Quaderni*, anche Aldo Nuti è rappresentato da Serafino come un personaggio umoristico: quando chiede a Carlo Ferro di sostituirlo nell'uccisione della tigre, premeditando di dirigere il colpo di fucile sul doppio della bella belva, la Nestoroff appunto, ha una «faccia pallida smarrita», che manifesta la sua sofferenza, «la quale non è tuttavia tragica: è tragicomica, umoristica, tant'è vero che suscita una "tempesta d'ilarità" (*in tristitia hilaris*), e solo nell'operatore, più sensibile e riflessivo, una partecipazione dolente, un senso di "pena" (*in hilaritate tristis*). E se anche tutto ciò è oggetto di racconto, con i predicati al passato, per il reso è la riflessione che fa aggio, e con essa i suoi effetti digressivi» (PUPINO, *Il silenzio di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 246-294: 276).

### 2. 7. *La risata, il tempo e la memoria, l'incomunicabilità*

La risata. Il «ridere forte», in maniera irrefrenabile, può provocare nella persona che lo subisce brividi e smarrimento, soprattutto se gli occhi di chi si fa beffe del malcapitato, messo in ridicolo e gabbato, come il Nuti da parte della Nestoroff, hanno «un riso di luce malvagio» (VII, 1, 2)<sup>28</sup>.

Lo scorrere inesorabile del tempo e l'insufficienza della memoria. I ricordi del passato vengono inconsciamente manipolati, fino a mistificarli, e le persone, le cose, che si crede siano state nella realtà, sono solo delle ombre dentro di noi, perciò il viaggio a Sorrento di Serafino alla ricerca della villetta dei Mirelli si rivelerà un fallimento: «Non era vero niente! Non le avevo trovate più, perché non c'erano mai state» (VI, 4). Nella vita in continuo movimento, la nostra immagine fotografica, che ci fissa «in un momento, che già non è più in noi», diventerà sempre più lontana, soggetta come noi a un processo

<sup>28</sup> Anche Mattia, quando per una via di Roma tenta di liberarsi della sua ombra, di quel suo doppio, Adriano Meis, divenuto ormai ingombrante, scoppia «a ridere d'un maligno riso» («XV. Io e l'ombra mia»), che diventa deflagrante e distruttivo, di grande potenza espressionistica, quando, ritornato in paese, viene a sapere che il suo rivale Pomino vive nella sua casa con sua moglie: «Ho soltanto l'impressione come d'una enorme, omerica risata, che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case» («XVIII. Il fu Mattia Pascal»). Sono soprattutto le risate femminili che, se forti e protratte, hanno sempre un carattere provocatorio nelle opere pirandelliane: dalla «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, ma tanto» (*Piuma*, 1917, in *Candelora*) viene recepito dalla comunità come una dissacrazione dei codici sociali. Se di insolita violenza è la «stridula risata» della Figliastro di *Sei personaggi in cerca d'autore*, una vera e propria affinità di riso e terrore, di riso oppressivo e minaccioso si manifesta in tutta la sua carica aggressiva in *C'è qualcuno che ride* (1932, in *Una giornata*): in un enorme salone, dove si muovono ballerini, che sembrano morti-viventi «estratti di sotterra» o vecchi giocattoli «ricaricati artificialmente», 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 irrisone solennemente punibile. Sembrano, infatti, risate gratuite e innocenti, gioiose e festose, ma potrebbero non essere tali; con la consueta intuizione raddomantica Debenedetti insinua: «Se quella pancetta e quei braccini creassero un sospetto di bonomia, la rossa corona di capelli ricciuti s'incaricherebbe subito di smentire l'incongruo sospetto. Via via che questi personaggi guadagnano evidenza, perdono possibilità di simpatia, come per un oscuro compenso» (DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello, in ID., *Saggi critici*. Nuova Serie, cit., p. 275: l'espressione è in corsivo nel testo). Alle risate dell'allegria famigliola risponderà la terribile, «nera marea» della folla degli invitati con un'enorme, sardonica, collettiva risata di scherno «che rimbomba orribile più volte nella sala». Con questa violenta risata finale, «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. 110-113 *passim*). 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. Umoreismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 140-155.

d'invecchiamento, perché anche il tempo, in cui è stata prodotta, s'allontana e «si sprofonda sempre più nel passato»; così avviene per le vecchie immagini di gente che «non si sa più chi sia stata», cosa abbia detto e fatto, «come sia morta...» (VII, 3)<sup>29</sup>.

L'incomunicabilità. La macchina si è ormai «divorata» la vita; in «tempo di macchine» non resta che il «silenzio»: «Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto». Seguire a fare l'operatore, «solo, muto e impassibile». L'afasia di Serafino non è solo perfettamente intonata al suo lavoro, ma è omologa al tempo moderno della meccanizzazione, per cui, in un mondo privo di autentici rapporti umani, non è più possibile nessuna comunicazione. Su questo, sul motivo inesorabile dell'incomunicabilità si chiude il romanzo (VII, 4)<sup>30</sup>.

### 3. Dal romanzo al teatro: il duplice piano delle azioni e dei personaggi

Queste componenti saranno progressivamente presenti anche in diverse altre opere di Pirandello, in cui la loro utilizzazione diverrà sempre più accentuatamente ossessiva e

<sup>29</sup> L'idea che i ricordi del passato vengono inconsciamente trasformati con il passar del tempo dalla nostra immaginazione si trova già formulata con chiarezza in un brano di *Il fu Mattia Pascal*: «spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per sé medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, *l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi*» («IX. Un po' di nebbia», corsivo nostro). La fonte del passo pirandelliano è il capitolo *Organisation des images* dell'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles (cit.): cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970 e 1985. L'arresto del flusso vitale, anche per un singolo istante, per un solo e unico atto, corrisponde alla morte: questo principio pirandelliano, inerente al rapporto vita/forma, è valido anche per le fotografie e ritorna, infatti, nel dialogo di Vitangelo e Anna Rosa, in cui le antiche e le recenti foto vengono indistintamente giudicate «tutte morte», perché l'atteggiarsi, il mettersi in posa davanti a una macchina fotografica «è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere sé stessa». Pertanto, vedersi in un'immagine fotografica come una statua significa vedersi non vivi, perché «quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire»; né diversamente capita davanti a uno specchio, perché non solo «il sentimento, come si vede [...] si gela», ma non ci riusciremo neanche a conoscere così come ci vedono gli altri, e allora non vale assolutamente nulla conoscersi «solo per sé» (*Uno, nessuno e centomila*, VII, 8).

<sup>30</sup> L'incomunicabilità assoluta nelle relazioni interpersonali, dovuta alla relatività delle opinioni e quindi all'ambiguità delle parole, che non definiscono esattamente, perché investite da significati diversi e spesso contraddittori tra chi emette e chi riceve il messaggio verbale, è chiaramente espressa dal Padre nel primo atto dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925): «Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!». Questa visione negativa dei rapporti umani viene ribadita in maniera perentoria in *Uno, nessuno e centomila* a suon di infiniti che, abolendo ogni riferimento temporale, conferiscono all'espressione il carattere stabile di una sentenza per sempre valida: «Vedere le cose con occhi che non potevano sapere come gli altri occhi intanto le vedevano. *Parlare per non intendersi*» (VII, 8, corsivo nostro).

nevrotica, tanto da formare i cosiddetti “pirandellismi”. Non a caso, ritorneranno in maniera ampia e diffusa nella *pièce* del 1923, *Ciascuno a suo modo*, dove il drammaturgo può permettersi di giocare ironicamente con sé stesso, riportando i commenti degli spettatori nel “primo intermezzo corale”, i quali stigmatizzano la ripetitiva e insopportabile «solita casistica» delle problematiche situazioni a tesi, le «trappole dialettiche» e i virtuosistici «acrobatismi cerebrali» di una commedia basata sull’«inconsistenza», che «non conclude nulla», in quanto la discussione sul dramma è in effetti «il dramma stesso», secondo un metateatro al cubo<sup>31</sup>. Secondo gli spettatori “contrari”, si tratta, dunque, di «tutta una matassa arruffata di contraddizioni», con folli personaggi che prima reciprocamente si accusano, poi, sempre reciprocamente, si danno ragione, per poi accusarsi di nuovo, come Delia Morello, la Nestoroff del romanzo, sua controfigura, scissa e tormentata, soprattutto quando, non sullo schermo, ma ora nel suo sostituto, lo specchio, osserva la «maschera», in cui il suo volto alterato si è trasformato<sup>32</sup>.

L’intricato groviglio non finisce qui: Pirandello ripropone la sua idea della realtà che imita l’arte, perché dotata, questa, di forza visionaria, preveggenza e capacità di mostrare, come nello specchio evocato da Amleto, la parte nascosta di ognuno di noi, in un rapporto ambiguo tra verità e finzione, basato sulla relatività soggettiva della conoscenza, la cui esposizione è affidata al tipico personaggio-filosofo, Diego Cinci, una specie di controfigura di Serafino Gubbio, testimone attento dell’azione drammatica, su cui riflette traendone i significati essenziali<sup>33</sup>. Alterna, pertanto, un duplice piano di

<sup>31</sup> Nel primo atto, è Doro Palegari a scandire il significato del titolo, in contraddittorio con la madre, donna Livia, e in forma di interrogativa retorica con implicita risposta fermamente positiva: «Ma può ciascuno pensare a suo modo, sì o no? Sui fatti che accadono. Si può, mi pare, interpretare un fatto in una maniera o in un’altra, come ci sembra; oggi così e domani magari diversamente?».

<sup>32</sup> Sempre nell’atto primo, Delia, in dialogo con Doro, che si limita, all’inizio, a farle da eco e a integrarne la confessione, nella sua funzione scenica di duplicato, piuttosto che di “doppio”, riprende tutte le caratteristiche comportamentali di Varia; si susseguono, quindi, i motivi della scissione identitaria e del suo “oltre”: «io mi dibatto, soffro – non so – come di là da me stessa! come se quella che io sono, debba andare sempre inseguendola, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra»; della propria immagine riflessa, non sullo schermo, come per Varia, ma nello specchio: «non potete immaginarvi che impressione mi facciano, nel tondo dello specchio, la mia bocca dipinta, i miei occhi dipinti, questa faccia che mi sono guastata per farmene una maschera»; della fantasmagorica vita cittadina: «qua – fra tutto questo finto, fra tutto questo falso, che diventa sempre più finto e più falso», tanto da far concludere al suo sconcertato interlocutore, quando lei stessa si autoaccusa, che la ragione profonda delle sue contraddizioni non riescono a comprenderla, non solo lui, ma «nemmeno lei stessa! nemmeno lei stessa».

<sup>33</sup> Diego riprende il motivo grottesco del “fantoccio”, del “pagliaccetto”; come, secondo Serafino, Varia Nestoroff aveva trattato Aldo Nuti, così Delia Morello si è comportata con il suo amante, Michele Rocca: «Ecco quello che soprattutto cuoce a Michele Rocca: la mortificazione del suo amor proprio maschile! Non vuole ancora rassegnarsi a confessare d’essere stato un giocattolo sciocco in mano a una donna: un pagliaccetto che Delia Morello buttò via in un canto, fracassandolo, dopo essersi spassata a fargli aprire e chiudere le braccia in atto di preghiera, premendogli con un dito sul petto la molla a mantice della passione». Ritornano anche nelle sue riflessioni la “metafora”, la falsa immagine che Rocca, come del resto ognuno di noi, si costruisce di sé stesso: «Staccalo da te il pagliaccetto che ti fabbrichi con l’interpretazione fittizia dei tuoi atti e dei tuoi sentimenti, e t’accorgerai subito che non ha nulla da vedere con ciò che sei



azioni e di personaggi: oltre a Delia Morello e Michele Rocca, colpevoli del suicidio del tradito pittore Giorgio Salvi (nel romanzo, rispettivamente, *Varia Nestoroff*, Aldo Nuti e Giorgio Mirelli), si catapultano in teatro, nel “secondo intermezzo corale”, le persone reali, i protagonisti della storia vera di tradimenti e amori passionali, le figure di cui gli interpreti della rappresentazione teatrale sono il duplicato, che, prima si accusano a vicenda, poi si abbracciano e si allontanano insieme, proprio come era accaduto sulla scena, lasciando stupefatti gli spettatori del grottesco finale tra Amelia Moreno e il Barone Nuti, colpevoli della morte del giovane scultore Giacomo La Vela («Siamo affogati, affogati veramente nello stesso sangue!»), nei quali, attraverso la fertile onomastica pirandelliana, è possibile scoprire i riferimenti ai personaggi della finzione con un procedimento “a chiave”, come snobisticamente osserva “lo spettatore mondano”<sup>34</sup>.

#### 4. I confini testuali del personaggio

Il trattamento in direzione modernista della trama centrale del romanzo, e delle altre brevi trame collegate da Serafino nel ruolo specifico di filo-conduttore, nonostante sia narratore debole e non del tutto attendibile, spesso in funzione di apologhi o di esempi didattici, consiste essenzialmente nella frammentazione della struttura testuale, omologa al caotico mondo reale, e nell’innesto delle ormai ben note componenti della concezione ideologico-estetica pirandelliana, disseminate negli spazi e nei tempi diegetici, secondo un abile procedimento tecnico-formale, spesso esibito in direzione metanarrativa. Pirandello, sulla base di un preciso progetto letterario, attua, quindi, una significativa selezione dei *topoi* concettuali della sua poetica, facendone centro di aggregazione l’impassibile operatore cinematografico e poi afasico scrittore dei *Quaderni*, costruito con un processo combinatorio progressivo per connotarlo con una fisionomia sempre più visibile attraverso l’accumulo delle informazioni. In tal senso, il personaggio, come “essere vivo” e autonomo, da lui immaginato, non sembra possa andare oltre i confini del testo, fuoruscire dalla tessitura linguistica e strutturale di un’opera narrativa, che resta tuttavia il migliore dei suoi romanzi<sup>35</sup>.

---

o puoi essere veramente, con ciò che è in te e che tu non sai», i motivi della follia («la pazzia è veramente un po’ in tutti») e del relativismo assoluto: «Ella non sa proprio da che parte sia. – E guardi bene anche in sé, signor Rocca, e vedrà che ance lei forse non è da nessuna parte».

<sup>34</sup> Il duplice piano congegnato da Pirandello consiste, partendo dal testo implicito del romanzo, nell’intrecciare i due piani della *pièce*; uno dei protagonisti della vicenda reale: Amelia Moreno, il Barone Nuti, suo amante, e lo scultore suicida Giacomo La Vela; il secondo teatrale, rappresentato, rispettivamente, da Delia Morello, Michele Rocca, l’amante, e il pittore suicida Giorgio Salvi.

<sup>35</sup> Partendo dalla chiara e inequivocabile definizione data dallo stesso Pirandello, il “personaggio” è «creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo» (*Colloqui coi personaggi*, 1915, in *Appendice a Novelle per un anno*); pertanto, come aveva affermato anche il dottor Fileno, teorico della *Filosofia del lontano*, in *La tragedia d’un personaggio* (1911, in *L’uomo solo*), i “personaggi” sono «esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! [...] Chi

---

nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la sua creatura non muore più!». La creatura della realtà ideale dell'autore, nata, pertanto, come personaggio vivo, non può soffocare nel «mondo d'artificio», dove non può «né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato! Parole e carta! Carta e parole!». Da una parte, il personaggio "vivo" e autonomo; dall'altra, la costruzione letteraria fatta, appunto, artificiosamente di "carta e parole". Le cose non stanno propriamente così. I personaggi non hanno quella vita automa che autori e lettori fingono che abbiano, ma sono costruzioni testuali e, avendo un'esistenza limitata, non possono andare al di là di quello che il testo dice. Pur spingendosi ad affermare che Amleto è stato creato dalla tecnica teatrale, Šklovskij, che aveva peraltro privilegiato nelle sue analisi critiche opere di autori fondamentali nella poetica umoristica pirandelliana, Cervantes e Sterne (definendo il *Tristram Shandy* «il romanzo più tipico di tutta la letteratura mondiale»), riteneva che non solo la tecnica del romanzo aveva dato origine al "tipo", ma anche la costruzione del personaggio è il prodotto della formalizzazione letteraria (cfr. V. B. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* [1924], De Donato, Bari 1966; Garzanti, Milano 1974: per l'analisi del *Don Chisciotte* di Cervantes e del *Tristram Shandy* di Sterne, pp. 116-215). E non possiamo dargli torto. Vive solo il personaggio-mito, il personaggio-archetipo, vichianamente l'"universale fantastico", il personaggio dell'immaginario collettivo: Ulisse, Amleto, Chisciotte...

