

Ri-leggere le Novelle di Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

Di Anna Bordoni Di Trapani

La novella fu sicuramente il genere di scrittura prediletto da Pirandello. Le scriveva su riviste e giornali, e poi, di tanto in tanto, le pubblicava in singole raccolte, presso diversi editori.

[Indice Tematiche](#)



**Statua di Luigi Pirandello a Palermo,
Giardino Inglese**

Ri-leggere le Novelle di Pirandello

da NOTE DI PASTORALE GIOVANILE

Pirandello "figlio del caos"

Fra gli scrittori italiani del Novecento, Luigi Pirandello è il più noto al mondo e la bibliografia su di lui è sterminata. Ma fu un intellettuale a lungo incompreso nel panorama della

cultura italiana del tempo. Egli raggiunse infine fama internazionale grazie al successo del suo teatro, che scalzò dalle fondamenta il dramma borghese, evidenziando il carattere paradossale delle convenzioni su cui esso si reggeva. E fu proprio «per lo schietto e geniale rinnovamento nell'arte scenica e drammatica, per aver cioè trasformato il teatro in luogo della verità, che gli venne conferito il premio Nobel nel 1934. Due anni prima di morire.

Fu un riconoscimento ufficiale che servi tra l'altro a richiamare su Pirandello l'attenzione della critica, che non era stata affatto generosa nei suoi riguardi, certamente condizionata dalla severa stroncatura che Benedetto Croce inflisse all'intera sua produzione. I personaggi esistenziali pirandelliani, passionali ragionatori, dal «convulso, inconcludente filosofare» e dal volto deformato dalla maschera, erano assolutamente incompatibili con i capisaldi dell'estetica neoidealista di Croce. E in nome dell'imperativo del bello e dell'assoluta autonomia dell'arte, l'ostracismo crociano fu senza appello: «Né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgere secondo l'una o l'altra delle due».

È nota del resto l'insofferenza di Croce per le avanguardie, «fabbrica del vuoto», e per i poeti del primo Novecento, «malati di nervi»; egli guardava a Carducci come all'ultimo «poeta sano».

Con Pirandello in particolare fu guerra dichiarata, ma l'agrigentino accettò la sfida a testa alta, e non mutò rotta. Egli non aspirava a comporre la realtà in classiche forme belle e armoniose, né a costruire un'ideologia unitaria e coerente; intendeva invece accogliere nella sua scrittura una pluralità di voci e di punti di vista, non conciliabili tra loro né riducibili ad unità, per riprodurre, con la tecnica della polifonia, la discordante complessità del mondo in cui viviamo.

Era nato per caso in una contrada di Agrigento, un evento che

egli evocò nei versi che sono ora scolpiti in una lapide sulla sua tomba: «Una notte di giugno / caddi come una lucciola / sotto un pino solitario / in una campagna / d'olivi saraceni / affacciata agli orli / d'un altipiano / d'argille azzurre / sul mare africano».

Una campagna che si chiamava Caos, e perciò Pirandello soleva dire di sé, umoristicamente, di essere "figlio del caos", come se quel casuale luogo natale, con quel suggestivo nome greco, avesse lasciato in lui un'impronta indelebile, prefigurando il suo destino di uomo e di scrittore. Scrive infatti in una lettera del '93, alla fidanzata Antonietta, facendo riferimento agli anni dell'adolescenza: «Io immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile: nessuna via di esso mi invitava ad andare per un verso anziché per un altro [...]. Io non trovava in questo labirinto una via d'uscita».

Dunque, già nella prima giovinezza, la vita gli appare piena di mistero, priva di senso e dominata da un caos di forze incontrollabili e imprevedibili: la realtà è un immenso guazzabuglio all'interno del quale gli individui si muovono disordinatamente e senza meta alcuna. Il mondo gli si rivela sostanzialmente caotico e irriducibile ai tentativi di comprensione razionale. Proprio in questo caos prendono forma spontaneamente nella sua accesa fantasia i fantasmi che in ressa bussano alla sua porta, per avere accesso al mondo dell'arte: sono i personaggi che via via troveranno la loro collocazione ideale nelle novelle, dove essi possono da protagonisti raccontare in presa diretta, e ognuno a modo suo, la propria storia travagliata.

Ma i fantasmi che si affacciano alla fantasia a Pirandello sono molti, «due o tre alla settimana», tanto che, per mettere un po' di ordine in questo andirivieni caotico di personaggi che lo assillano, l'autore è costretto a stabilire dei precisi orari di udienza, come racconta animatamente nella novella *La tragedia di un personaggio* (1911): «È mia vecchia abitudine

dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici. [...] Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare. lo ascolto tutti con sopportazione, li interrogo con buona grazia».

Non è detto però che sempre l'autore sia disposto ad accettare chiunque, ed allora è una tragedia, come egli ci racconta appunto in questa novella. Il malcapitato è un certo dottor Fileno, autore della *Filosofia del lontano*, un metodo, dice lui, per mettersi al riparo dalle sofferenze della vita: «Si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presente e lo vedeva come passa. [...] In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s'era fatto come un cannocchiale rivoltato». Lo puntava sul presente in modo che e le cose subito gli apparissero piccole e lontane: cioè, cose da niente. L'autore vorrebbe subito liberarsi da questo personaggio presuntuoso e petulante e lo consiglia di rivolgersi altrove, ma quello non si rassegna, insiste, si dispera, lo implora di non scacciarlo, per carità, di farlo venire alla luce: nascere personaggio è «un privilegio inestimabile», perché «chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischinarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più!». Pirandello è infastidito dalla sua «stravagante ambizione» e lo licenzia bruscamente, abbandonandolo al suo destino. Eppure, allontanare da sé la realtà, per guardarla in modo spassionato, è un atteggiamento tipicamente umoristico, che Pirandello dovrebbe condividere. Non a caso, il dottor Fileno, nonostante il rifiuto formale dell'autore, è di fatto entrato anche lui in qualche modo nella inesauribile e variegata schiera dei personaggi pirandelliani: era questa la sua più viva aspirazione, per diventare appunto una creatura che non muore più.

La lunga fedeltà di Pirandello al genere della novella

La novella fu sicuramente il genere di scrittura prediletto da Pirandello. Aveva solo 17 anni quando scrisse la prima, intitolata *Capannetta*: un bozzetto rusticano, sul tema della classica "fuitina" di due giovani innamorati. La sua prima raccolta di novelle, *Amori senza amore*, uscì nel '94 e da allora continuò a scriverne per più di quarant'anni; la novella fu l'unica forma artistica che lo accompagnò fino alla fine dei suoi giorni: le ultime due novelle, fantastiche, surreali, oniriche, *Il chiodo* e *Una giornata*, le scrisse nel '36, l'anno in cui morì. Le scriveva su riviste e giornali, e poi, di tanto in tanto, le pubblicava in singole raccolte, presso diversi editori. A partire dal 1922 però concepì il disegno di ripubblicarle tutte, rielaborandole «con lunga e amorosa cura» e sistemandole in un unico corpus, intitolato *Novelle per un anno*: un titolo neutro, che non implica alcuna ripartizione specifica dei testi. Forse Pirandello intendeva sottolineare il carattere eterogeneo e aperto della raccolta, destinata tra l'altro ad accogliere anche la sua imprevedibile produzione futura. Ma, più probabilmente, il novelliere ha inteso, in modo molto originale, mettere in primo piano il momento della ricezione, che chiude circolarmente il processo comunicativo e perciò nel titolo si appella direttamente ai lettori, come se dicesse loro: «Eccovi una novella al giorno per un anno intero!». Purtroppo non arrivò a scriverne tante quanti sono i giorni dell'anno; riuscì però a produrne 251, che è pur sempre un numero da record.

Ma come si spiega questa lunga ed ininterrotta fedeltà di Pirandello alla novella, la più elementare ed umile forma narrativa, che affonda le sue radici antiche nell'oralità? La novella è una forma breve del narrare di consolidata tradizione letteraria, che ha attraversato i secoli dimostrando una straordinaria vitalità. Essenzialmente fluida e aperta ad accogliere nuovi contenuti, ad assumere forme

stilisticamente mutate, essa seppe adattarsi al variare dei gusti, al cambiare dei costumi e delle problematiche culturali, conservando il suo carattere primario di genere narrativo breve e strutturalmente "senza qualità", che si sottrae alla rappresentazione del mondo intero. Ora, in un momento di crisi delle ideologie romantiche e positiviste, in cui è venuta meno la fiducia nella possibilità della conoscenza del reale, contraddittorio, complesso ed inafferrabile, in cui lo stesso animo umano si rivela mutevole, insondabile, «informe» (Montale), il genere della novella parve a Pirandello offrire un punto di vista privilegiato per la propria sperimentazione.

Al centro genetico della novella egli pone infatti non la rappresentazione del mondo esteriore, dell'ambiente, del contesto, ma direttamente il personaggio, per il quale l'interesse dell'autore non è mai di tipo realistico o sociologico, ma psicologico ed esistenziale.

Il vero oggetto della novella moderna è la rappresentazione del mondo mentale del protagonista: il suo impatto con gli imprevisti della realtà caotica quotidiana, i suoi pensieri, le sue elucubrazioni, i suoi sentimenti, la sua capacità di agire e di reagire, le sue follie, perché è la "follia" talora quella che lo salva. Pirandello intende dare voce ai dissonanti dilemmi dell'io, indagare i recessi più misteriosi e angosciosi dell'anima, esplorare i sogni, l'inconscio, i flussi di coscienza, le ombre del subcosciente. Egli scopre infatti nel genere della novella inedite potenzialità tematiche e stilistiche, funzionali ai nuovi problemi di rappresentazione della modernità e ne ha fatto il suo laboratorio di ricerca, un cantiere aperto, senza confini, «uno strumento di conoscenza, per saggiare la ricchezza, la vastità, la densità del mondo da rappresentare» (Macchia).

Data la strutturale fluidità e parzialità della novella, il narratore era in grado di mettere a fuoco gli infiniti aspetti della vita e del mondo, concentrandosi sul particolare significativo, cogliendo velocemente un frammento emblematico,

inquadrandolo con la tecnica della “zoomata”, per dare forma a qualche “mezza verità”, perché la verità che la novella coglie non è mai per definizione intera, definitiva.

Anche il volto dei personaggi, grottescamente deformato dalla «pena di vivere così», è l'espressione della malattia che ha colpito l'uomo dei tempi moderni, soffocato da una maschera sociale di cui è prigioniero: le note fisiche, nel mondo di Pirandello, diventano così un ritratto interiore. Siamo di fronte ad un realismo nuovo, che al narratore richiede acuto spirito di osservazione, capacità di lettura analitica della realtà esterna, percezione della sua complessità, tendenza a rilevare nelle situazioni concrete la condizione di relatività, i contrasti, le incongruenze della vita. Egli considerava la novella come sede privilegiata di creatività; in essa poteva dar vita ai diversi personaggi che nascevano spontaneamente nella sua fantasia, senza esporli alla problematica mediazione interpretativa di attori e registi, imprescindibile nella rappresentazione teatrale. Pirandello, come scrisse da New York, in una lettera del '35 al figlio Stefano, quando componeva una novella, riassaporava «il gusto dell'arte narrativa, che parla senza voce, da una pagina scritta, direttamente a un lettore. Ho scritto cinque novelle [...]. Non voglio più saper d'altro ormai».

Con le *Novelle per un anno* egli offriva ai lettori, come scrisse nell'*Avvertenza*, «tanti piccoli specchi» che riflettono tutta «la concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita»: un'opera geniale, che è ora giustamente considerata dalla critica «uno dei capolavori della novellistica italiana di tutti i tempi» (Luperini).

La spaccatura fra apparenza e realtà: la maschera

A Pirandello la vita sociale è sempre parsa «un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai», come scriveva alla sorella Lina già nel 1907: aveva solo 19 anni. Egli guarda alla vita sociale come a un grande teatro dove ognuno è

mascherato e recita la sua parte, rappresentando quello che non è. Questo è il suo primo impatto con la realtà, e ne prova un senso di estraneità, di non appartenenza.

La maschera diventerà l'immagine cardine dell'ideologia pirandelliana e del suo mondo immaginario: «Maschere, maschere... Un soffio e passano, per dar posto ad altre [...] Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro, poi, c'è l'altra, che spesso non si accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero il filo d'erba, ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa che egli in buona fede si figura d'essere: bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc. E questo fa tanto ridere a pensarci» (da *L'umorismo*, 1908).

Si salva chi vive assecondando qualche sua passione che lo tiene lontano dalla società, come il protagonista della straordinaria novella *Pallottoline* (1902), il barbuto e rustico professor Iacopo Maraventano, «tappato là, in quel camerino dell'Osservatorio Meteorologico», su quell'alta vetta di monte, fra la furia dei venti e la nebbia, «immerso tutto il giorno nella lettura di certi libricci che trattavano d'astronomia, unico suo pascolo». In realtà, non si sapeva concentrare nello studio, ma «si lasciava distrarre dalla fantasia e rapire da ogni frase per le infinite piaghe dello spazio, da cui poi non sapeva ridiscendere più, come la moglie avrebbe desiderato. Ma ridiscendere perché?».

Per chi invece vuole calarcisi dentro nella vita, l'esistenza si sforma in una rappresentazione, in cui ognuno sceglie una parte da recitare di fronte agli altri, perché non si può vivere nella società senza una qualche forma di identità, che serve sia per avere un'idea di sé, sia per entrare in rapporti gli altri. Sennonché spesso la maschera finisce col diventare ingombrante, opprimente e deforma il volto, che intristisce sotto di essa. Né è facile liberarsene, buttarla via senza andare incontro ad una sanzione sociale, perché nella società

regnano le apparenze. Il dilemma è cruciale per molti personaggi che si trovano a vivere situazioni estreme, e reagiscono nei modi più impensabili, ora grotteschi, ora drammatici, ora spiritosamente, assumendo per gioco una maschera vuota, solo "pro forma", una maschera qualsiasi, senza farsi mettere in trappola. Pensiamo al protagonista della novella *Non è una cosa seria* (1910), marito pro forma. Il quale, per non correre il rischio di legarsi per tutta la vita a una donna e «di commettere la più grossa delle bestialità, quella di prendere moglie», sposa formalmente una poveraccia, ma trova subito il modo di liberarsi di lei: «In chiesa e allo stato civile la sposò, la tolse dalla strada, le assegnò venti lire al giorno e la spedì lontano, in campagna, col cane». Ed agli amici che gli fanno notare la contraddizione, risponde: «Sì, le ho dato il mio nome. Ma, signori miei, che cos'è un nome? Non è una cosa seria!».

Purtroppo, c'è anche il caso estremo di chi non riesce assolutamente a trovare una via di uscita dalla trappola in cui suo malgrado è caduto e la sofferenza è tale che la vita gli diventa insopportabile. Si pensi alla tragedia di Didì, l'adolescente protagonista della novella *La veste lunga* (1913). Da tre anni aveva perso la madre e «tutta la vita s'era come diradata e fatta vana, con la scomparsa di lei». E nella sua malinconica solitudine, viveva «in un'attesa ignota, di qualche cosa che dovesse venire a colmarglielo quel vuoto e a ridarle la fiducia, la sicurezza, il riposo». Ma un padre padrone la promette sposa per danaro ad un marchese corrotto, che aveva 28 anni più di lei, e la conduce da lui, facendole indossare per la prima volta la veste lunga da donna. Lei, disperata, non potendo sottrarsi diversamente a quel matrimonio elle la spaventa, resasi conto di non poter fuggire dal treno, durante il lungo, estenuante viaggio nel cuore della Sicilia, si avvelena, mentre il padre e il fratello stanno dormendo tranquillamente.

Altrettanto drammatica è la storia di Eleonora nella tragica e

bellissima novella *Scialle nero* (1900), dove la protagonista, non potendo più sopportare, dopo tanta sofferenza, il peso di un matrimonio di riparazione assurdo e senza amore impostole dal fratello per salvare l'onore della famiglia, alla fine, per svincolarsi da un abbraccio che le ripugna, si butta giù dal ciglione e muore.

La morale sociale è il settore in cui più che altrove trionfa la finzione: la società è una grande macchina di bugie. Qui la "forma", la faccia va salvata, la maschera va difesa ad ogni costo: nell'arcaica concezione dell'onore, una cosa è "essere becco", un'altra e ben più grave è il 'sembrarlo".

Lo sa bene l'ingenuo contadino Tararà nella novella *La verità* (1912), il quale, per difendere la propria maschera di uomo d'onore, si è visto "costretto" ad uccidere sua moglie, che lo tradiva col cavaliere Fiorica. La tresca gli era nota da tempo, ma finché la cosa «era tacita» egli «non aveva voluto mai né vedere, né sentire nulla»; ora che però tutta la gente sapeva che la moglie lo faceva «becco», non avrebbe potuto non reagire, pena l'irrisione generale. Egli affronta quindi il processo, forte della sua presunzione di innocenza, e quando il giudice lo invita a discolparsi e a dire la verità, Tararà, convinto di aver tutte le ragioni dalla sua parte e di farci anche una bella figura, dice appunto la verità. Egli riconosce, senza ombra di rimorso, di aver ucciso sua moglie, ma sostiene che «non ha potuto far di meno»: la colpa non è stata sua, e «neanche di quella povera disgraziata. La colpa è stata della moglie del signor cavaliere Fiorica, che non ha voluto lasciare le cose quiete» e aveva scatenato uno scandalo, denunciando i due amanti, sorpresi in flagrante adulterio. Che cosa avrebbe potuto fare a questo punto Tararà per salvare il proprio onore? E si rivolge al giudice argomentando, fiducioso di essere assolto: «L'uomo è uomo, Eccellenza, e le donne sono donne. Certo l'uomo deve considerare la donna, che l'ha nel sangue d'esser traditora [...], ma la donna, da parte sua, deve considerare l'uomo, e

capire che l'uomo non può farsi beccare la faccia dalla gente, Eccellenza!».

E il narratore conclude a commento: «E in grazia della verità, così candidamente confessata, Tararà fu condannato a tredici anni di reclusione». Perché, nell'autodifesa, non ha considerato che l'implacabile codice dell'onore giustifica sì il delitto passionale, motivato a caldo dalla scoperta del tradimento, ma non quello calcolato a freddo, per una specie di dimostrazione pubblica di essere un uomo d'onore.

La difesa della maschera da parte del personaggio può sembrare addirittura paradossale, quando essa non solo gli è assolutamente estranea, ma gli ha rovinato l'esistenza e l'ha ridotto alla miseria. È il caso del povero Chiàrchiaro, protagonista della novella *La patente* (1911), in fama di iettatore. Disperato, un giorno sporge querela per diffamazione contro due tali che al suo passaggio avevano fatto gli scongiuri. Ma con grande sconcerto del giudice istruttore, egli gli si presenta appunto in veste da iettatore, «che era una meraviglia a vedersi»: non ha infatti nessuna intenzione di dimostrare la sua innocenza, anzi intende fornirgli le prove della sua effettiva potenza. Egli, attraverso il processo, non vuole ottenere dalla legge la condanna degli imputati, ché non saprebbe cosa farsene. «Io voglio, signor giudice, un riconoscimento ufficiale della mia potenza [...] Voglio che sia ufficialmente riconosciuta questa mia potenza spaventosa, che è ormai l'unico mio capitale». Quella maschera che la superstizione della società gli ha impietosamente affibbiato, lo ha assassinato. «Ebbene, voglio anch'io la mia patente, signor giudice! La patente di iettatore. Col bollo. Con tanto di bollo legale! iettatore patentato del regio tribunale». La metterà come titolo nei biglietti da visita. È infatti questa la sola via di salvezza che gli resti, se non vuoi morire di fame lui e la sua famiglia. Solo così il suo potere sarà preso in vera considerazione da tutti ed egli ne potrà ricavare i mezzi per

sopravvivere. Ma come? Lo sa lui come entrare in azione: «Ci son tante case da gioco in questo paese! Basterà che io mi presenti; non ci sarà bisogno di dir nulla. Mi pagheranno per farmi andar via!... tutti, tutti mi pagheranno la tassa... della salute!».

Chiàrchiaro, di fronte al disorientamento del giudice D'Andrea che non riusciva a comprendere il suo comportamento, nonostante la pietà che provava per quel poveretto, ha buttato infine la maschera che la società gli ha impietosamente imposto, e allora dalle sue labbra escono parole strazianti di dolorosa verità. E il giudice finalmente comprende l'inspiegabile richiesta di quel povero disgraziato e, preso da profonda pietà, «stese le mani e abbracciò il Chiàrchiaro a lungo, forte forte, a lungo».

Ma cosa c'è sotto la maschera?

Pirandello intende certamente serbare fede al realismo delle sue radici, ma la realtà umana gli si presentava molto più complessa, caotica, assurda e imprevedibile di quanto non apparisse alla presa diretta dei narratori veristi, che non disponevano dei nuovi strumenti critici della cultura moderna.

Sullo sfondo sta la radicale "rivoluzione culturale" che si verifica a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, in cui lo stesso Pirandello si era formato. Un'ondata di irrazionalismo invade infatti tutta l'Europa e modifica radicalmente tutti i presupposti epistemologici della cultura occidentale: i comportamenti umani non sono determinati dallo stesso meccanismo di causa-effetto che regola i fenomeni fisici e non sono spiegabili scientificamente, come sosteneva ingenuamente la gnoseologia positivista. Non basta l'osservazione, spassionata e impersonale, dei «documenti umani». La realtà oggettiva è pura parvenza: esiste una realtà più vera, invisibile, nascosta dietro l'apparenza delle cose, alla quale l'uomo è legato da affinità profonde, che non si coglie con la ragione.

La nuova cultura, i cui pilastri sono ormai Bergson, Binet, Freud, Husserl, Simmel, e prima ancora Schopenhauer e Nietzsche, veniva elaborando specifici strumenti d'analisi, che andando ben oltre la realtà fenomenica spostavano l'attenzione ai fenomeni e coscienza, al vissuto, al "mondo della vita". Si pensi al rilievo che vengono assumendo nell'interpretazione della realtà le nuove nozioni di intuizione, di inconscio, di slancio vitale, di relativismo, di contingenza, di caso, di indeterminazione, di compresenza di opposti, di caos.

Era la fine della classicità, su cui poggiava da secoli la cultura occidentale, era dell'età della complessità e della crisi, l'avvento del cosiddetto modernismo.

Pirandello si era laureato a Bonn in filologia romanza e i suoi orizzonti furono subito quelli della nuova cultura europea. A quelle dottrine egli si abbeverava con voracità, attingendo liberamente idee, riflessioni, immagini, suggestioni, che riemergono poi rielaborate nelle sue opere saggistiche, dove fantasia e riflessione si intrecciano in un nodo inestricabile. Scrive Pirandello in un passo famoso del suo saggio più importante, *L'umorismo*: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi [...]. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente». Il caos che si cela sotto la maschera non diventa mai cosmo in modo definitivo e a volte può capitare che rompa gli argini, per «prendersi una boccata d'aria», nei modi più impensati.

È a questo humus culturale che i personaggi attingono le loro riflessioni, spesso appropriandosi delle stesse parole del loro autore. Basta leggere qualche frammento del lungo e

colorito discorso con cui il protagonista della novella *La trappola* giustifica il suo orrore di «farsi prendere in trappola»: «... la vita è flusso continuo, incandescente e indistinto [...] La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è fuoco, non la terra che s'incrosta e assume forma. Ogni forma è la morte [...] io vedo con ribrezzo il mio spirito dibattersi in questa trappola».

E in modo analogo riflette l'avvocato protagonista della novella *La carriola* (1917), noto professore di diritto: «Ogni forma è la morte. Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono di aver conquistata la loro vita, e cominciano invece a morire». E parla per esperienza diretta: una sera, rincasando, si ferma davanti alla porta d'ingresso, e leggendo sulla targa il proprio nome, preceduto dai suoi titoli e seguito dai suoi «attributi scientifici e professionali», vede se stesso e la sua vita come da fuori e non si riconosce più. «Ma come? Io, questo? Io così? ma quando mai? [...] l'uomo che abitava là, in quella casa non ero io, non ero stato mai io. [...] Anche il mio stesso corpo, la mia figura, quale adesso improvvisamente m'appariva, così vestita, così messa su, mi parve estranea a me, come se altri me l'avesse imposta». E poiché non gli è possibile liberarsi da questa "prigione", ogni giorno si distrae compiendo un atto assurdo, nel quale assapora «la voluttà di una divina cosciente follia»: depone con profonda intima soddisfazione la sua onorabile maschera di marito, padre di famiglia, stimato professionista e nel massimo segreto «corre alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano, con garbo, le prende le due zampine di dietro e le fa fare la carriola». Tutto qui: pochi minuti. Poi, riprende la sua onorabile maschera di sempre, «pronto a ricevere un nuovo cliente con l'austera dignità di prima».

Ma c'è il rischio di essere presi per pazzi quando si cede alle pulsioni profonde, come è capitato a Belluca nella novella *Il treno ha fischiato* (1914): impiegato modello, tutto

casa e ufficio «s'era dimenticato da tanti anni che il mondo esisteva», e viveva «una vita impossibile», ma un giorno gli è bastato il fischio del treno a far saltare la cappa soffocante di abitudini, di obblighi, di responsabilità che lo opprimevano, e gli si risveglia ad un tratto un universo sconfinato. «C'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava» e «ora che il mondo gli era rientrato nello spirito, poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo».

Scrive Pirandello, riprendendo il concetto di tempo come "durata" di Bergson: «Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi quali fummo in altro tempo, viviamo tutt'ora e sentiamo con pensieri ed affetti già da un lungo oblio oscurati, [...] ma che possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato». Il presente include dunque anche il passato; un evento, apparentemente insignificante, può fare emergere dalla coscienza profonda ricordi, comportamenti che sembravano cancellati per sempre, e l'individuo comincia a comportarsi come se fosse un altro. È quello che capita al notaio protagonista della novella *L'avemaria di Bobbio* (1912) che, mentre si sta recando dal dentista per strappare un dente che lo faceva impazzire dal dolore, passa per caso davanti ad una cappella della Madonna e, istintivamente, si ferma e recita per intero un'avemaria, lui che era ormai senza fede e assolutamente scettico.

La poetica dell'umorismo

Nella novella *La tragedia di un personaggio* Pirandello racconta che era solito sottoporre i suoi personaggi ad un lungo e scrupoloso interrogatorio perché voleva «penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine». È compito infatti dello scrittore moderno assumere coraggiosamente funzioni critiche e conoscitive, con un'opera di scavo che scopra l'ingannevole apparenza fenomenica, investendo anche lo

spazio della nostra vita interiore: bisogna smascherare le finzioni, gli autoinganni, i pregiudizi, le contraddizioni, demistificare le convenzioni, l'ipocrisia, la crudeltà delle relazioni sociali, mettere a nudo gli pseudovalori della falsa morale, dei falsi miti del progresso tecnologico e dell'industrializzazione.

«Non ci fermiamo alle apparenze» esorta Pirandello. Fondamentale è per lo scrittore moderno un'indole incline alla riflessione, che vada ben al di là della logica dominante. Perché, solo per mezzo della riflessione possiamo cogliere l'altra faccia del comportamento umano, quella più vera, nascosta, quella che duole sotto la maschera. Egli si assume perciò l'impegno morale di usare la riflessione, coraggiosamente, fino alle ultime conseguenze, anche se sconsolanti, per insinuarsi nelle pieghe più segrete della coscienza dei suoi personaggi e scopre sotto la maschera una seconda verità, una realtà più autentica: non certo un'identità personale, che non esiste, ma un io plurimo, aperto, indefinito, imprevedibile, che muta a seconda della situazione e delle persone con cui entra in rapporto.

La riflessione genera in noi una maggiore consapevolezza della complessità dell'animo umano e dell'assurdità della realtà in cui gli uomini si trovano a vivere, sballottati dai pregiudizi della gente, dalle loro stesse passioni, o semplicemente dai giochi imprevedibili e crudeli del caso, perché si può anche morire di carbonchio per la puntura di una mosca, che per caso era lì, quasi aspettasse qualcuno, come accade nella novella *La Mosca* a Zarù e poi anche a Neli, suo cugino, che lo aveva premurosamente soccorso, in una stalla di campagna, lontana sette miglia dal borgo. Ma si può morire persino per amore di un filo d'erba, come succede a Tommasino nella novella *Canta l'epistola* (1911): aveva perso la fede e si era chiuso in se stesso, non parlava più con nessuno e si consolava partecipando con trasporto e tenerezza alla vita del Tutto; viveva in simbiosi con la natura: quel filo d'erba

l'aveva visto nascere e «lo aveva seguito, quasi con tenerezza materna nel crescere lento, tra gli altri più bassi», e quando una ragazza, passando di lì, lo aveva distrattamente strappato, lui «s'era sentito strappare l'anima e istintivamente le aveva gridato: 'Stupida!'». Una parola che gli costò la vita, perché il fidanzato della ragazza lo sfidò a duello e l'uccise.

La vita è veramente piena di assurdità, di imprevisti, ma la riflessione – sostiene Pirandello – genera in noi, come reazione alla prima impressione, una partecipazione emotiva, una specie di compatimento, di umana empatia e solidarietà col personaggio, e «ciò che inizialmente ci faceva ridere, adesso ci farà tutt'al più sorridere», ma talora accade anche che riso e pianto si intreccino nello stesso momento. È questo il rivoluzionario sentimento del contrario, vero centro genetico della poetica dell'umorismo, che contraddistingue l'originale e umanissima ridefinizione del mondo che Pirandello ci propone.

Anche sul piano dello stile, Pirandello rifiuta decisamente il culto della bella forma, non ha bisogno di andare «a vestirsi nel guardaroba della retorica» e opta senz'altro per un uso creativo della lingua viva: «L'umorismo ha soprattutto bisogno di intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea». La narrazione umoristica non segue infatti l'ordine lineare delle narrazioni convenzionali: è comunicazione diretta, frammista di monologhi, riflessioni, dialoghi, allocuzioni, di domande senza risposte, che chiamano in causa il lettore o altri interlocutori immaginari. Esempio, sotto questo profilo, l'affascinante novella *Sole e ombra* (1896), dove il protagonista Ciunna, prima di suicidarsi, si abbandona a

«strambi soliloqui dialogati, con accompagnamenti di gesti vivacissimi», con i pesciolini che «hanno fame come i suoi nipotini in terra, come gli uccellini in cielo», con la luna che lo vede e lo riconosce, con le foglie fruscianti che vanno ripetendo il suo nome, con l'ispettore che pretenderebbe di mandarlo in prigione per duemila settecento lire, coi mendicanti che egli incontra per via e tra sé e sé li invita tutti a salire in carrozza con lui: «Allegri! Allegri! Andiamo a buttarci a mare tutti quanti! Una carrozza di disperati!».

La scrittura umoristica, che si appoggia largamente alla mimica e al parlato, è sintatticamente frammentata, scomposta, slegata, procede a sobbalzi, per antitesi, intuizioni immediate, improvvise illuminazioni e repentini mutamenti di punti di vista, di toni, di registri linguistici, caratteristiche che rispecchiano la condizione dell'io, che è l'oggetto primario del nuovo realismo modernista europeo e collocano le *Novelle per un anno* di Pirandello nell'alveo dell'avanguardia, accanto alle opere di Svevo, Proust, Joyce, Musil, Kafka e Schnitzler, di quell'avanguardia che rappresenta la coscienza critica negativa della modernità.

Anna Bordoni Di Trapani

da Notiziario della Banca Popolare di Sondrio, n. 139, aprile 2019, (pp. 54-62)

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)