CAPITOLO

12

Luigi Pirandello

«Io sono il fu Mattia Pascal.» (Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, cap. XVIII)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la vita di Pirandello, dalla Sicilia delle zolfare al Nobel, e collegarla ai temi della sua opera e alla storia dell'Italia tra Ottocento e Novecento
2. Spiegare la poetica dell'umorismo (avvertimento e sentimento del contrario) e il contrasto tra vita e forma, anche alla luce del greco *prósōpon* e del latino *persona*
3. Leggere e analizzare le novelle *Ciàula scopre la luna* e *La patente*
4. Analizzare la struttura, il narratore e i temi del *Fu Mattia Pascal* e di *Uno, nessuno e centomila*
5. Seguire l'evoluzione del teatro pirandelliano fino al teatro nel teatro e confrontarlo con la tragedia attica

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 La vita: dalla Sicilia al mondo 2
12.2 La poetica: l'umorismo, la vita e la forma 5
12.3 Le novelle 9
12.4 I romanzi: l'identità in frantumi 12
12.5 Il teatro: la maschera sulla scena 17

Italiano 5 · Parte IV · Il primo Novecento · versione 1.0
Capitolo 12: Luigi Pirandello · pagine 361–386 del volume completo · estratto per lo studio

Un uomo apre un giornale sul treno e legge che al suo paese hanno ripescato un cadavere, che la moglie e la suocera lo hanno riconosciuto, e che quel morto è lui. Invece di correre a smentire, tace: è libero, ha in tasca una piccola fortuna vinta al gioco, può diventare un altro. È l'idea da cui nasce *Il fu Mattia Pascal* (1904), il romanzo che fece conoscere **Luigi Pirandello** e che contiene già, in forma di racconto, tutte le domande della sua opera. Chi siamo, quando gli altri ci credono morti? Siamo il nostro nome, il nostro mestiere, la faccia che gli altri vedono? E se ci togliamo questa faccia, resta qualcuno?

Pirandello pose queste domande per quarant'anni, in centinaia di novelle, in sette romanzi e in più di quaranta opere teatrali. Le Indicazioni nazionali lo nominano accanto a Svevo per «la scomposizione delle forme del romanzo»: con lui il personaggio si sdoppia, il narratore dubita di ciò che racconta, e alla fine il teatro stesso sale sul palcoscenico a discutere di sé. Il capitolo segue cinque tappe: la vita, la poetica dell'*umorismo*, le novelle, i romanzi, il teatro.

Per chi studia al classico la sua parola chiave, la **maschera**, è già in greco e in latino una parola del teatro e dell'identità; e uno dei suoi personaggi spiega la differenza tra la tragedia antica e la moderna con l'*Elettra* di Sofocle.

12.1 La vita: dalla Sicilia al mondo

Dove eravamo rimasti

Hai già incontrato Pirandello due volte. Nel primo anno hai letto l'attacco della novella *Il treno ha fischiato* e la trama di *Ciàula scopre la luna*; nel secondo hai studiato la didascalia iniziale di *Sei personaggi in cerca d'autore* e l'idea del teatro nel teatro. La Tabella 12.1 riassume questi incontri: qui li riprenderemo e li porteremo più lontano, leggendo testi nuovi.

Tabella 12.1 Pirandello nei volumi precedenti: che cosa sai già e che cosa aggiunge questo capitolo.

Volume	Che cosa hai letto	Che cosa aggiungiamo qui
Italiano 1	l'incipit di *Il treno ha fischiato*; le trame di *Ciàula scopre la luna* e di *Il treno ha fischiato*; *Il fu Mattia Pascal* nominato	due passi di *Ciàula*; *La patente*; un passo del *Treno* per la prova d'esame; il romanzo letto in tre passi
Italiano 2	la didascalia iniziale di *Sei personaggi*; la prima battuta del Padre; il teatro nel teatro e la quarta parete; il Nobel; la maschera del teatro greco e il latino *persona*	due scambi di *Sei personaggi*; *Così è (se vi pare)* e *Enrico IV*; la maschera come tema di Pirandello, a confronto con la tragedia greca
Italiano 4	il metateatro di Goldoni (*Il teatro comico*) e il capocomico	il metateatro del Novecento, che mette in crisi il teatro stesso

12.1.1 Girgenti, Palermo, Roma, Bonn

Luigi Pirandello nasce il **28 giugno 1867** in una villa di campagna presso Girgenti, l'odierna Agrigento, in una contrada chiamata *Caos*: lo scrittore giocherà spesso su questo nome, che gli sembrava un segno del destino. Il padre, Stefano, commerciava in **zolfo**, la grande ricchezza e la grande miseria della Sicilia di allora. Il ragazzo conosce da vicino il mondo dei minatori, vicino a quello di *Rosso Malpelo*, il ragazzo della cava di rena rossa che Verga racconta proprio in quegli anni (1878; vedi capitolo 6).

Contro il desiderio del padre, che lo voleva negli affari, Luigi passa agli studi classici. Si iscrive all'università a Palermo nel 1886, poi a Roma, in Lettere; a Roma entra in conflitto con il rettore e, su consiglio del suo maestro, il filologo Ernesto Monaci, va a finire gli studi in Germania, all'università di **Bonn** (1889). Lì segue i corsi di filologia romanza e nel **1891** si laurea con una tesi, scritta in tedesco, sui suoni del dialetto di Girgenti. In Germania scrive versi, le *Elegie renane*, modellate sulle *Elegie romane* di Goethe, che pochi anni dopo tradurrà in italiano (1896).

APPROFONDIMENTO

Un dialettologo in Germania. La tesi di Bonn (*Laute und Lautentwickelung der Mundart von Girgenti*, «Suoni e sviluppo dei suoni della parlata di Girgenti») descrive la fonetica dell'agrigentino con il metodo storico dei filologi tedeschi, confrontandone i suoni con quelli del latino da cui derivano. Il giovane Pirandello impara così che il dialetto non è un italiano «sbagliato» ma una lingua con una storia propria: se ne ricorderà scrivendo commedie in siciliano per l'attore catanese Angelo Musco. Sulla lingua dell'Italia unita tornerai nel capitolo 15.

12.1.2 Roma: la scrittura, l'insegnamento, la crisi

Nel 1892 Pirandello si stabilisce a **Roma**, mantenuto dal padre. Luigi Capuana, il teorico del Verismo (vedi capitolo 6), lo aiuta a entrare nei salotti letterari e nelle redazioni dei giornali. Nel **1894** sposa, con un matrimonio combinato tra le famiglie, **Maria Antonietta Portulano**, figlia di un socio del padre; nascono tre figli, Stefano, Lietta e Fausto. Dal 1897 al 1922 tiene la cattedra di stilistica all'Istituto superiore di Magistero femminile di Roma, e intanto pubblica novelle su giornali e riviste e i primi romanzi (*L'esclusa*, a puntate nel 1901; *Il turno*, 1902).

Nel **1903** un allagamento e una frana distruggono la miniera di zolfo di Aragona in cui il padre aveva investito anche la dote di Antonietta. La famiglia è rovinata. Antonietta, alla notizia, crolla: comincia una malattia mentale fatta di gelosie e di sospetti, che durerà per tutta la vita e renderà la casa un inferno. Pirandello deve vivere del suo lavoro: moltiplica lezioni private e articoli, e scrive il romanzo che gli darà la fama, *Il fu Mattia Pascal* (1904). Solo nel **1919** si rassegnerà a far ricoverare Antonietta in una clinica, dove rimarrà fino alla morte (1959). Molti studiosi vedono in questa esperienza la radice di alcuni temi pirandelliani: la famiglia come trappola, l'impossibilità di sapere che cosa pensa l'altro, la follia.

COLLEGAMENTI

Storia · La Sicilia dello zolfo. Nell'Ottocento la Sicilia era uno dei principali produttori di zolfo del mondo: il minerale serviva all'industria chimica (acido solforico), alla polvere da sparo, alla viticoltura. Le zolfare erano piccole miniere scavate a mano, con gallerie strette e scale ripidissime. Il minerale estratto dai *picconieri* veniva portato in superficie a spalla dai **carusi**, spesso bambini, e poi fuso nelle *calcare*, forni all'aperto che riempivano l'aria di fumi soffocanti. All'inizio del Novecento la concorrenza dello zolfo americano, estratto con metodi industriali, mise in crisi l'intero settore.

12.1.3 Il teatro, il fascismo, il Nobel

Negli anni della Grande guerra, mentre il figlio Stefano è prigioniero degli Austriaci, Pirandello si dedica sempre più al **teatro**. Prima scrive commedie in siciliano per Musco, poi opere in italiano che sconcertano il pubblico: *Così è (se vi pare)* (Milano, 1917), *Il giuoco delle parti* (1918). Nel maggio **1921**, al Teatro Valle di Roma, la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* finisce in un tumulto; pochi mesi dopo, a Milano, è un trionfo, e nel giro di pochi anni la commedia è rappresentata a Londra, a New York, a Parigi, a Berlino. Seguono *Enrico IV* (1922) e, dal 1922, il grande progetto di raccogliere tutte le novelle nelle *Novelle per un anno*.

Il **17 settembre 1924**, pochi mesi dopo l'assassinio del deputato socialista Giacomo Matteotti, Pirandello chiede pubblicamente con un telegramma a Mussolini l'iscrizione al Partito nazionale fascista; nel 1925 firma il *Manifesto degli intellettuali fascisti*. La scelta sorprese anche molti amici. I rapporti con il regime furono alterni: ne ricevette onori (nel 1929 è tra i primi membri dell'Accademia d'Italia) ma si lamentò spesso dello scarso sostegno ai suoi progetti, e il suo teatro, che smonta ogni certezza, non fu mai di propaganda. Nel 1925 fonda a Roma la compagnia del **Teatro d'Arte**, attiva fino al 1928; la prima attrice è la giovane **Marta Abba**, per la quale scrive molti dei drammi degli ultimi anni. Tra il 1928 e il 1933 vive a lungo a Berlino e a Parigi.

Nel **1934** riceve il **premio Nobel** per la letteratura. Muore a Roma il **10 dicembre 1936**, per una polmonite presa mentre assisteva alle riprese di un film tratto dal *Fu Mattia Pascal*. Lascia incompiuto il suo ultimo dramma, *I giganti della montagna*. Nel testamento aveva chiesto un funerale senza alcuna cerimonia e che le sue ceneri, se non potevano essere disperse, fossero sepolte nella campagna del Caos, dove era nato: dopo molti anni, così fu fatto. Le tappe principali sono riassunte nella Figura 12.1.

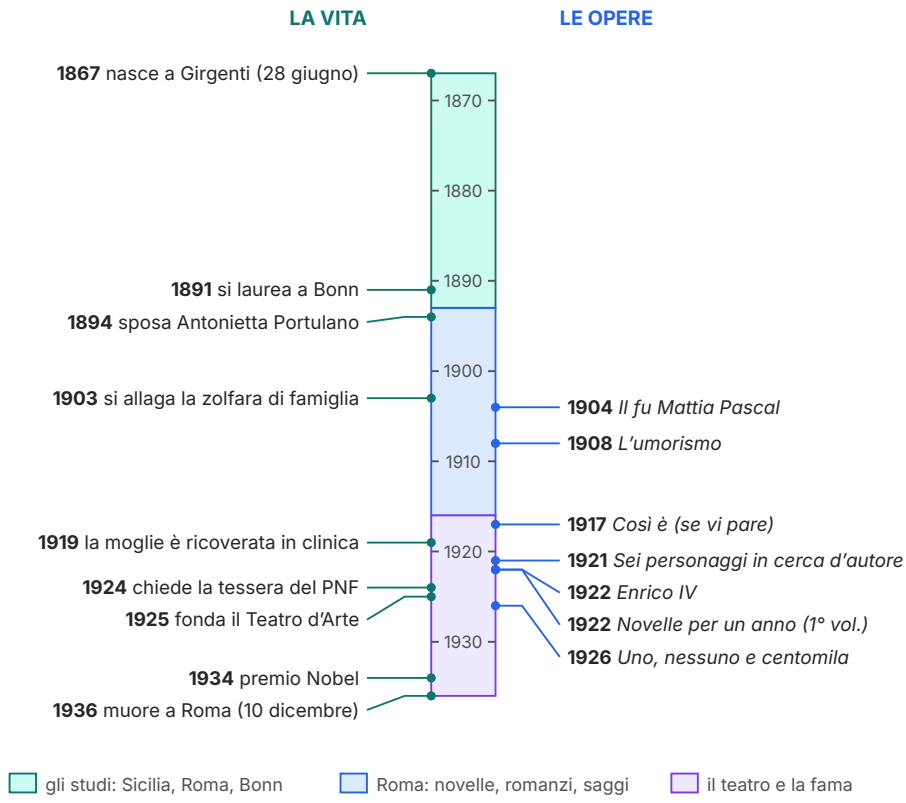


Figura 12.1 Luigi Pirandello (1867–1936): la vita (a sinistra) e le opere principali (a destra). Asse del tempo proporzionale, una tacca ogni dieci anni; i colori indicano le tre fasi della vita; le date delle opere sono quelle della prima pubblicazione o della prima rappresentazione.

12.2 La poetica: l'umorismo, la vita e la forma

12.2.1 Un saggio del 1908

Nel 1908 Pirandello pubblica un saggio intitolato *L'umorismo* (Lanciano, Carabba; seconda edizione ampliata, Firenze 1920). È un libro in due parti: la prima discute la parola «umorismo» e la sua storia, con molti esempi tratti dalla letteratura italiana; la seconda espone la teoria, con esempi da tutta la letteratura europea, da Cervantes in poi. È il testo da cui partire per capire tutta la sua opera, perché vi si trovano le idee che i romanzi e i drammi metteranno in scena.

Che cosa intende Pirandello per **umorismo**? Non la comicità, e neppure la semplice ironia. L'umorismo è un modo di guardare la realtà in cui il riso e la pietà si presentano insieme, perché lo scrittore non si ferma all'apparenza ridicola di una persona o di una situazione, ma va a

cercarne le ragioni nascoste. Per spiegarlo, nella seconda edizione Pirandello aggiunge un esempio che è diventato famoso: quello di una vecchia signora truccata come una ragazza.

> Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata, e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. [...] Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovine di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento *del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza, tra il comico e l'umoristico.
>
> Luigi Pirandello, *L'umorismo*, parte seconda, cap. II (2ª ed., 1920)

Guida alla lettura

Comprensione. Le parole difficili: la *manteca* è una pomata grassa per capelli; *imbellettata* vuol dire coperta di belletto, cioè di trucco; *parata* significa vestita, addobbata; le *canizie* sono i capelli bianchi. Il ragionamento ha due tempi. Prima l'osservatore vede la signora e ride, perché si accorge che è l'opposto di ciò che una signora anziana «dovrebbe» essere. Poi riflette: forse la signora soffre, e si trucca soltanto per non perdere l'amore di un marito più giovane; e allora non riesce più a ridere come prima.

Analisi. Pirandello costruisce una piccola definizione per contrasto. Il primo momento è l'**avvertimento del contrario**: un atto quasi istantaneo, che coglie lo scarto tra la realtà e la norma, e produce il **comico**. Il secondo è il **sentimento del contrario**: nasce dalla **riflessione**, che «lavorando» dentro l'osservatore lo porta «più addentro», e produce l'umoristico. Nota i verbi: *vedo*, *mi metto a ridere*, *avverto*; poi *interviene in me la riflessione*. Il soggetto è un «io» che descrive un'esperienza, non un trattatista che detta regole; e la riflessione è piena di «forse»: l'umorista non sa con certezza che cosa prova l'altro, può solo immaginarlo. La Figura 12.2 visualizza il passaggio.

Interpretazione. L'umorismo è per Pirandello un modo di conoscere. Il comico si ferma alla superficie e giudica; l'umorismo scompone l'apparenza, mostra il contrario di ogni cosa e non permette più di giudicare con sicurezza. Per questo le opere umoristiche hanno una forma «scomposta», piena di digressioni e di finali aperti: l'opposto dell'opera armoniosa e compiuta che piaceva a D'Annunzio.

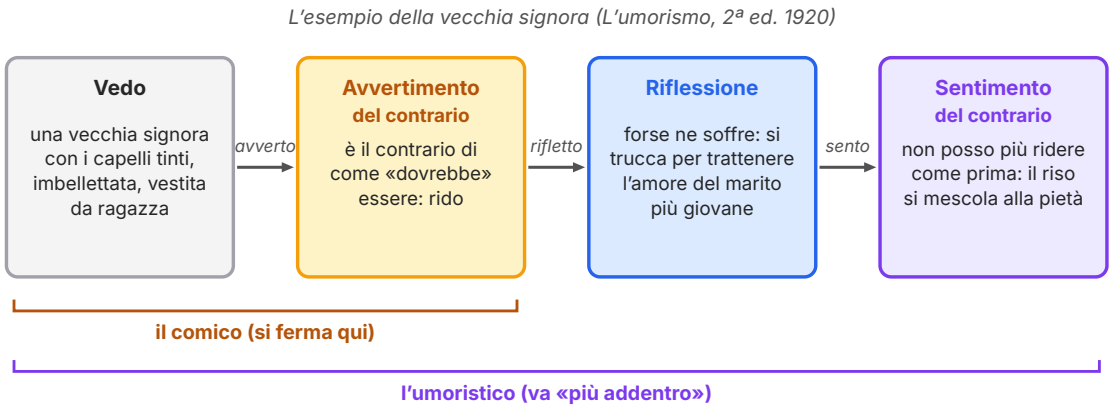


Figura 12.2 Il sentimento del contrario: l'esempio della vecchia signora, dall'avvertimento (il comico) alla riflessione e al sentimento (l'umoristico).

ERRORE FREQUENTE

Umoristico non vuol dire «che fa ridere». Nella lingua di tutti i giorni un film «umoristico» è un film comico. In Pirandello la parola ha un senso tecnico: un testo umoristico può non far ridere affatto, come *Ciàula scopre la luna*, oppure può far ridere e insieme stringere il cuore, come *La patente*. Quando, in un'analisi, parli di umorismo pirandelliano, indica sempre i due tempi: che cosa sembra ridicolo a prima vista e che cosa si scopre riflettendo.

12.2.2 La vita e la forma

Nella stessa seconda parte del saggio Pirandello descrive la condizione dell'uomo con un'immagine che tornerà in tutta la sua opera. La **vita** è un flusso continuo, che cambia a ogni istante, dentro e fuori di noi. Noi però non sopportiamo di essere solo movimento: per orientarci, cerchiamo di fermare questo flusso in **forme** stabili, come l'acqua dentro gli argini. Le forme sono i concetti, gli ideali, i ruoli sociali, le abitudini, l'idea che ci facciamo di noi stessi e il nome con cui gli altri ci chiamano. Senza forme non potremmo vivere insieme; ma ogni forma, prima o poi, diventa una prigione.

Da qui nasce la grande parola pirandelliana: la **maschera**. Ognuno di noi, in società, porta la maschera che gli altri gli hanno messo addosso o che lui stesso si è costruito: il marito fedele, l'impiegato modello, il galantuomo, lo iettatore. Spesso finisce per crederci. Il personaggio pirandelliano tipico è quello che, all'improvviso, vede la propria maschera dall'esterno: un fischio di treno, uno specchio, un giornale gli rivelano che la forma in cui vive non è lui. A quel punto le strade sono poche: rientrare nella forma con amarezza, fuggire e cercarne un'altra, rifugiarsi nella follia. Lo schema della Figura 12.3 riassume questo conflitto.

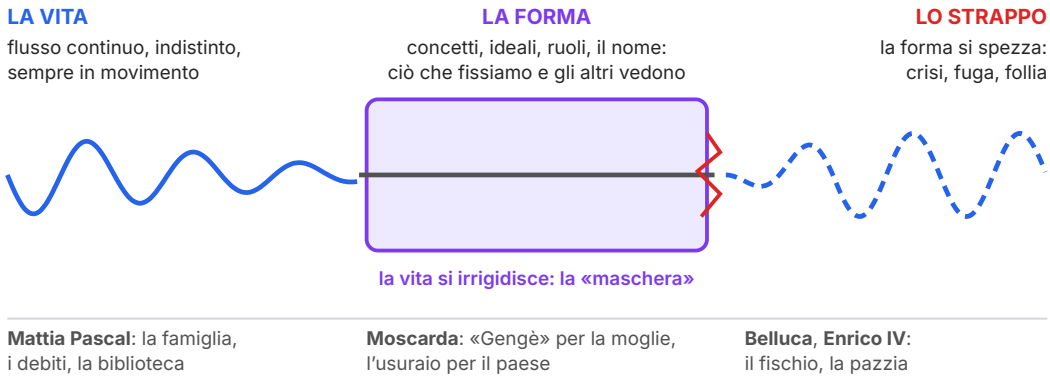


Figura 12.3 Vita e forma secondo Pirandello: il flusso della vita si irrigidisce nelle forme sociali (la maschera) finché la forma si spezza. In basso, alcuni personaggi del capitolo.

Una conseguenza decisiva è il **relativismo**: se ognuno vede gli altri attraverso la propria forma, non esiste una verità unica sulle persone. Il marito, la moglie, il vicino di casa vedono tre persone diverse dove noi crediamo di essere una sola. Pirandello conosceva gli studi della psicologia del suo tempo sulla pluralità dell'io, come quelli del francese Alfred Binet sulle alterazioni della personalità, che cita nel saggio; molti critici hanno accostato la sua idea della vita come flusso anche alla filosofia di Henri Bergson, che studierai in Filosofia.

IN SINTESI

Le parole della poetica. Avvertimento del contrario → il comico: colgo che una cosa è il contrario di come dovrebbe essere. **Sentimento del contrario** → l'umorismo: la riflessione mi fa capire le ragioni di quel contrario, e il riso si mescola alla pietà. **Vita**: flusso continuo. **Forma**: ciò in cui fissiamo la vita (ruoli, nomi, idee). **Maschera**: la forma sociale che portiamo addosso. **Relativismo**: ognuno vede gli altri a modo suo; la verità sulle persone non è una.

COLLEGAMENTI

Greco e Latino · Πρόσωπον, *persona*: il volto, la maschera, l'individuo

In greco πρόσωπον (*prósōpon*) vuol dire prima di tutto «volto», ciò che sta davanti agli occhi di chi guarda; nel linguaggio del teatro diventa la maschera dell'attore. Il latino traduce con *persona* (la parola che hai incontrato in *Italiano 2*, studiando il teatro greco), che dalla maschera passa a indicare il personaggio, poi il ruolo sociale, infine l'individuo. Gli antichi ne cercavano l'origine nel verbo *personare*, «risuonare attraverso»: Aulo Gellio riferisce la spiegazione del grammatico Gavio Basso, *a personando enim id vocabulum factum esse coniectat*, «congettura infatti che questa parola sia nata da *personare*» (*Notti attiche* V 7, 1; trad. della redazione). Oggi la si considera un'etimologia popolare, e molti studiosi pensano piuttosto a un prestito dall'etrusco.

C'è poi una pagina di Aristotele che sembra anticipare l'esempio della vecchia signora. Definendo la commedia, la *Poetica* dice che il ridicolo è un difetto o una bruttezza «che non dà dolore», οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης, «come appunto la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto, senza dolore» (*Poetica* 5, 1449a 34–37; trad. della redazione). Pirandello parte da qui, dal ridicolo senza dolore del comico, e lo rovescia: l'umorismo comincia proprio quando, dietro la maschera stravolta, si scopre il dolore.

12.3 Le novelle

12.3.1 Le *Novelle per un anno*

Pirandello scrisse novelle per tutta la vita, più di duecento, pubblicate prima su giornali e riviste (dal 1909 soprattutto sul *Corriere della Sera*) e poi in raccolte. Nel **1922** decise di riunirle in un'unica opera, le ***Novelle per un anno***: il titolo annunciava trecentosessantacinque novelle, una per ogni giorno, come una specie di *Decameron* moderno. Il progetto prevedeva ventiquattro volumi; Pirandello ne pubblicò quattordici, più un quindicesimo uscito poco dopo la sua morte (1937).

A differenza del *Decameron*, la raccolta non ha cornice né ordine per temi. I luoghi sono soprattutto la **Sicilia** dei paesi e delle zolfare e la **Roma** degli impiegati e delle pensioni; i personaggi sono persone comuni, schiacciate da una forma (un lavoro, una famiglia, una reputazione) che per un caso minimo si incrina. La struttura tipica parte da una situazione strana, che il lettore trova comica; poi il narratore ne mostra le ragioni, e il comico si rovescia nel sentimento del contrario.

12.3.2 *Ciàula scopre la luna*

La novella (1912), poi raccolta nel volume *Dal naso al cielo*, si svolge in una zolfara presso Comitini, nell'Agrigentino. Una sera i picconieri si rifiutano di lavorare di notte e se ne vanno; resta solo il vecchio zi' Scarda, cieco da un occhio dopo lo scoppio di una mina che gli ha ucciso il figlio, con il suo *caruso*, Ciàula. Ciàula ha più di trent'anni ma è «scemo», e il soprannome gli viene dal verso di cornacchia che imita camminando e con cui risponde ai richiami del padrone. Per tutta la notte dovrà portare sacchi di zolfo dal fondo della miniera alla superficie. Il primo passo spiega che cosa lo spaventa.

> Cosa strana: della tenebra fangosa delle profonde caverne, ove dietro ogni svolto stava in agguato la morte, Ciàula non aveva paura; né paura delle ombre mostruose, che qualche lanterna suscitava a sbalzi lungo le gallerie, né del subito guizzare di qualche riflesso rossastro qua e là in una pozza, in uno stagno d'acqua sulfurea: sapeva sempre dov'era; toccava con la mano in cerca di sostegno le viscere della montagna: e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno.
>
> Aveva paura, invece, del bujo vano della notte.
>
> Conosceva quello del giorno, laggiù, intramezzato da sospiri di luce, di là dall'imbuto della scala, per cui saliva tante volte al giorno, con quel suo specioso arrangolìo di cornacchia strozzata. Ma il bujo della notte non lo conosceva.
>
> Luigi Pirandello, *Ciàula scopre la luna* (*Novelle per un anno*, *Dal naso al cielo*)

Ciàula ricorda la notte in cui, dopo lo scoppio della mina, uscì dalla buca nel buio e scappò via in una corsa pazza. Ora, mentre sale la scala sotterranea con il primo carico della notte sulle spalle, teme di affacciarsi sul buio di fuori. In cima accade qualcosa che non si aspetta.

> Se ne accorse solo quando fu agli ultimi scalini. Dapprima, quantunque gli paresse strano, pensò che fossero gli estremi barlumi del giorno. Ma la chiarìa cresceva, cresceva sempre più, come se il sole, che egli aveva pur visto tramontare, fosse rispuntato.
>
> Possibile?
>
> Restò — appena sbucato all'aperto — sbalordito. Il carico gli cadde dalle spalle. Sollevò un poco le braccia; aprì le mani nere in quella chiarità d'argento.
>
> Grande, placida, come in un fresco, luminoso oceano di silenzio, gli stava di faccia la Luna.
>
> Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma come tante cose si sanno, a cui non si è dato mai importanza. E che poteva importare a Ciàula, che in cielo ci fosse la Luna?
>
> Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva.
>
> Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, eccola là, la Luna.... C'era la Luna! la Luna!
>
> E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di

luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.

Luigi Pirandello, *Ciàula scopre la luna*, finale

Guida alla lettura

Comprensione. Il paradosso iniziale è umoristico: Ciàula non teme la miniera, dove la morte è in agguato, ma la notte, che è innocua. La miniera è il solo mondo che conosce, un «alvo materno»; la notte all'aperto è un «bujo vano», vuoto. Nel finale la paura scompare: sbucando dalla buca, Ciàula vede la luna, e piange di consolazione.

Analisi. Il narratore è esterno, ma nei momenti decisivi adotta il punto di vista di Ciàula (focalizzazione interna) e ne riproduce lo stupore: la domanda isolata «Possibile?», le ripetizioni «Eccola, eccola là, eccola là, la Luna», le esclamazioni. Il ritmo si allarga nell'ultimo periodo, una lunga frase di soggetti, complementi e gerundi che imita il salire lento della luna. La similitudine «come in un fresco, luminoso oceano di silenzio» unisce vista, tatto e udito; la doppia ripetizione di *ignara* dice che la luna non sa nulla di Ciàula, e proprio per questo lo consola.

Interpretazione. Che cosa scopre Ciàula? Non un fatto astronomico («sapeva che cos'era»), ma il senso della luna, come se la vedesse per la prima volta. È uno dei momenti in cui, in Pirandello, la forma di una vita (qui la più misera: il caruso nato e cresciuto sottoterra) si apre per un istante su qualcosa di più grande. Rosso Malpelo, in un mondo di fatica simile, scompare nella cava senza alcuna consolazione; Ciàula riceve una specie di grazia laica. Pirandello non cambia le condizioni sociali, ma sposta lo sguardo dalla fatica all'interiorità di chi la subisce.

12.3.3 *La patente*

La patente (1911), poi ridotta da Pirandello anche in un atto unico, è il rovescio comico di *Ciàula*. Il giudice istruttore D'Andrea ha sul tavolo un processo che lo tormenta. Rosario **Chiàrchiaro**, che in paese tutti credono un **iettatore**, cioè uno che porta sfortuna con lo sguardo, ha querelato per diffamazione due giovanotti sorpresi a fare gli scongiuri al suo passaggio. Ma tutti, compresi i giudici, fanno gli stessi gesti: il processo non può che finire con l'assoluzione dei due, e quindi con la conferma ufficiale della fama di Chiàrchiaro. Il giudice lo convoca per convincerlo a ritirare la querela. Chiàrchiaro arriva travestito da iettatore, con barba ispida e grossi occhiali cerchiati d'osso, e svela il suo piano.

— Ebbene, voglio anch'io la mia patente, signor giudice! La patente di jettatore. Col bollo. Con tanto di bollo legale! Jettatore patentato dal regio tribunale.

— E poi?

— E poi? Me lo metto come titolo nei biglietti da visita. Signor giudice, mi hanno assassinato. Lavoravo. Mi hanno fatto cacciar via dal banco dov'ero scritturale, con la scusa che, essendoci io, nessuno più veniva a far debiti e pegni; mi hanno buttato in mezzo a una strada, con la moglie paralitica da tre anni e due ragazze nubili, di cui nessuno vorrà più sapere, perché sono fi-

> glie mie; viviamo del soccorso che ci manda da Napoli un mio figliuolo, il quale ha famiglia anche lui, quattro bambini, e non può fare a lungo questo sacrifizio per noi. Signor giudice, non mi resta altro che di mettermi a fare la professione del jettatore! Mi sono parato così, con questi occhiali, con quest'abito; mi sono lasciato crescere la barba; e ora aspetto la patente per entrare in campo! [...]
>
> — Ma per fortuna ci credono gli altri, sa? Tutti, tutti ci credono! E ci son tante case da giuoco in questo paese! Basterà che io mi presenti; non ci sarà bisogno di dir nulla. Mi pagheranno per farmi andar via! Mi metterò a ronzare attorno a tutte le fabbriche; mi pianterò innanzi a tutte le botteghe; e tutti, tutti mi pagheranno la tassa, lei dice dell'ignoranza? io dico la tassa della salute!
>
> Luigi Pirandello, *La patente* (*Novelle per un anno*, *La rallegrata*)

Chiàrchiaro vuole perdere la causa: la sentenza che assolve i due giovani riconoscerà per legge che lui è un iettatore, e con quella «patente» potrà farsi pagare da chi vuole tenerlo lontano. Il giudice, commosso, lo abbraccia. Il personaggio non può liberarsi della maschera che il paese gli ha imposto, e allora la indossa fino in fondo e la trasforma in un mestiere. È la vendetta dell'uomo contro la forma: se la forma è più forte di lui, almeno che lo mantenga.

ESEMPIO SVOLTO

Riconoscere l'umorismo in una novella. Mostra, nella *Patente*, i due tempi del sentimento del contrario.

Soluzione. *Avvertimento del contrario*: la situazione è comica. Un uomo querela chi lo chiama iettatore e poi si presenta vestito da iettatore; chiede di perdere la causa; vuole una «patente» per un potere che non esiste. *Riflessione*: le sue parole rivelano che cosa c'è dietro il travestimento. Il paese, con la sua superstizione, gli ha tolto il lavoro e il futuro delle figlie. *Sentimento del contrario*: il riso si mescola alla pietà, come mostra il gesto del giudice che lo abbraccia «a lungo, forte forte».

12.4 I romanzi: l'identità in frantumi

12.4.1 *Il fu Mattia Pascal* (1904)

Il fu Mattia Pascal uscì a puntate sulla *Nuova Antologia* nel 1904 e in volume lo stesso anno; nell'edizione del 1921 Pirandello vi aggiunse in appendice una *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in cui risponde a chi trovava inverosimile la trama citando un fatto di cronaca quasi identico. Il romanzo è narrato in prima persona da Mattia, che scrive la sua storia dopo che è finita: il titolo stesso, con quel *fu* che si usa per i defunti, dice da dove parla.

I primi due capitoli sono due **Premesse**. Nella prima Mattia presenta sé stesso come uno che sa solo di chiamarsi Mattia Pascal, e racconta di lavorare come bibliotecario in una biblioteca

polverosa e abbandonata del suo paese, Miragno, dove scrive il libro su consiglio di un amico prete, don Eligio Pellegrinotto. Nella seconda, *filosofica*, discute con don Eligio se valga ancora la pena di scrivere romanzi, ora che Copernico ha tolto all'uomo il centro dell'universo e la Terra è diventata «una trottolina»: chi può dare importanza alle proprie piccole storie? Il romanzo si apre così con una riflessione sulla sua stessa possibilità.

La storia, in breve. Mattia, rovinato da un amministratore disonesto, vive con la moglie Romilda e con la suocera, la vedova Pescatore, in una miseria piena di rancori. Morte la madre e la figlioletta, fugge da casa; a Montecarlo vince alla roulette circa ottantaduemila lire. Sul treno del ritorno legge sul giornale che a Miragno è stato ripescato nella gora del mulino della Stia, un podere che era stato della sua famiglia, il cadavere di un uomo, e che la moglie e la suocera vi hanno riconosciuto lui. Decide di approfittarne: si inventa un nome, **Adriano Meis**, cambia aspetto, viaggia, e infine prende una camera a Roma in casa di **Anselmo Paleari**, un vecchio appassionato di filosofia e di spiritismo. Si innamora della figlia di Paleari, Adriana; ma senza documenti non può sposarla, né denunciare il cognato di lei, Papiano, che gli ruba una parte del denaro. Il «morto» non esiste per la legge: la libertà assoluta è diventata esclusione dalla vita. Mattia finge allora il suicidio di Adriano Meis, lasciando cappello e bastone sul Ponte Margherita, e torna a Miragno. Ma Romilda ha sposato il suo vecchio amico Pomino e ha avuto una bambina: Mattia rinuncia ai suoi diritti e si ritira nella biblioteca. La Figura 12.4 segue le tre identità del protagonista capitolo per capitolo.

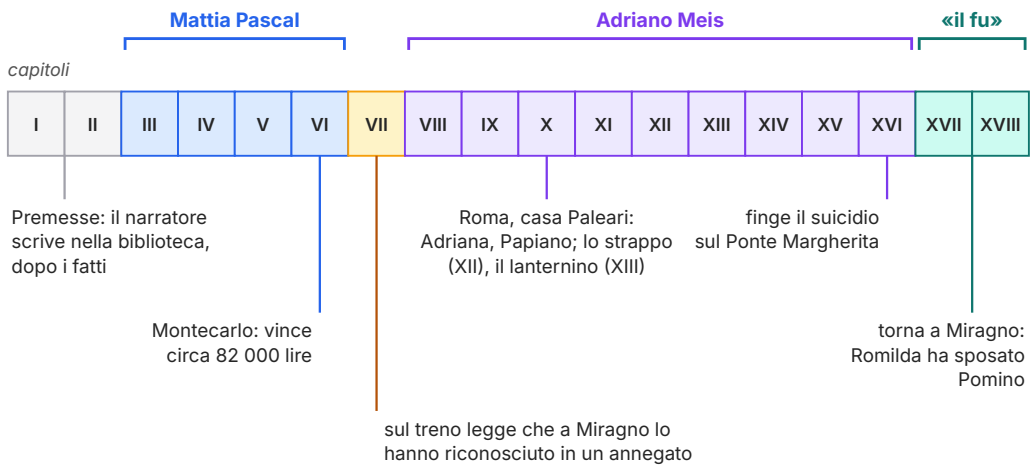


Figura 12.4 Le tre identità del protagonista nei diciotto capitoli del *Fu Mattia Pascal* (testo definitivo): Mattia Pascal, Adriano Meis, «il fu Mattia Pascal».

Due conversazioni con Paleari, a Roma, contengono la filosofia del libro. Nella prima, del capitolo XII, Paleari annuncia ad Adriano uno spettacolo di marionette.

— La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! — venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. — Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, n. 54. Sarebbe da andarci, signor Meis.

— La tragedia d'Oreste?

— Già! D'après Sophocle, dice il manifestino. Sarà l'Elettra. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

— Non saprei, — risposi, stringendomi ne le spalle.

— Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

— E perché?

— Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XII

Nella seconda, del capitolo XIII, Paleari espone quella che Mattia chiama ironicamente la sua **lanterninosofia**: la filosofia del lanternino.

E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che projetta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi.

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII

Guida alla lettura

Comprensione. Nel primo passo Paleari immagina che, nel momento culminante dell'*Elettra*, il fondale di carta del teatrino si strappi. L'Oreste di marionetta, che fino a quel momento agiva sicuro dentro il suo cielo, vedrebbe il buco, si sentirebbe «cader le braccia» e non riuscirebbe più a vendicarsi: diventerebbe Amleto, l'eroe moderno che pensa invece di agire. Nel secondo, l'uomo è diverso dall'albero, che «vive e non si sente», perché ha il «tristo privilegio» di sentirsi vivere: ognuno porta in sé un lanternino, il sentimento della vita, che illumina un piccolo cerchio intorno a noi e crea, fuori di esso, l'ombra di cui abbiamo paura.

Analisi. Le due pagine sono costruite come metafore estese. Il cielo di carta è la forma: le credenze che rendevano l'eroe antico sicuro del senso delle sue azioni. Lo **strappo nel cielo di**

carta è la coscienza moderna, che vede la finzione e resta paralizzata. Il lanternino è la soggettività: ogni epoca e ogni persona accende il suo, più o meno grande (Paleari parlerà anche dei «lanternoni» delle grandi idee collettive), e ciò che vediamo dipende dalla luce che portiamo. Il registro è comico, le idee sono serie: è lo stile umoristico.

Interpretazione. Adriano Meis ascolta Paleari e si riconosce: anche lui è un Oreste che ha visto il buco nel cielo. Ha creduto che, liberato dalla forma di Mattia Pascal, avrebbe vissuto la vita pura; invece si ritrova a costruirsi una nuova forma, più fragile della prima, perché senza nome e senza documenti.

COLLEGAMENTI

Greco e Inglese · Oreste e Amleto. Nell'*Elettra* di Sofocle Oreste, tornato ad Argo, uccide Clitennestra ed Egisto per vendicare il padre: il dio di Delfi lo ha guidato e l'eroe non esita. Amleto, nella tragedia di Shakespeare (ca. 1600), riceve dal fantasma del padre lo stesso compito, ma rimanda, dubita, finge la pazzia. Paleari riduce a una formula una differenza che la critica aveva discusso per tutto l'Ottocento: l'eroe antico vive in un cosmo che ha un senso, l'eroe moderno no. Leggendo quest'anno una tragedia intera in greco, chiediti se quel «cielo» fosse davvero così intatto.

Il romanzo si chiude con Mattia che va a visitare la propria tomba. Lodoletta è il giornalista del paese, che sul suo giornale, il *Foglietto*, aveva scritto la necrologia del presunto suicida.

> Nel cimitero di Miragno, su la fossa di quel povero ignoto che s'uccise alla Stia, c'è ancora la lapide dettata da Lodoletta:
>
> COLPITO DA AVVERSI FATI
> MATTIA PASCAL
> BIBLIOTECARIO
> CVOR GENEROSO ANIMA APERTA
> QVI VOLONTARIO
> RIPOSA
> —
> LA PIETÀ DEI CONCITTADINI
> QVESTA LAPIDE POSE
>
> Io vi ho portato la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e — considerando la mia condizione — mi domanda:
>
> — Ma voi, insomma, si può sapere chi siete?
>
> Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo:
>
> — Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal.
>
> Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XVIII, finale

Mattia vive ora in una condizione che non ha nome: non è morto, come dice la lapide, e non è vivo, perché ha rinunciato al nome, alla moglie, ai diritti. Il finale è umoristico in senso pieno: il gesto di portare fiori alla propria tomba fa sorridere, ma dietro il sorriso c'è un uomo che può definirsi solo con una formula di morte. Il romanzo, che si apriva con le Premesse sul narratore, si chiude dove è cominciato: con un io che non sa dire chi sia.

12.4.2 *Uno, nessuno e centomila* (1926)

Pirandello lavorò a lungo al suo ultimo romanzo, che uscì a puntate sulla rivista *La Fiera letteraria* tra il 1925 e il 1926 e in volume nel 1926. Il protagonista e narratore, **Vitangelo Moscarda**, è il figlio di un banchiere di provincia, vive di rendita con la moglie Dida e non si è mai posto domande. Tutto comincia da un dettaglio minimo.

> — Che fai? — mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio.
>
> — Niente, — le risposi, — mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino. —
>
> Mia moglie sorrise e disse:
>
> — Credevo ti guardassi da che parte ti pende. —
>
> Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:
>
> — Mi pende? A me? Il naso? —
>
> E mia moglie, placidamente:
>
> — Ma sì, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, libro I, cap. 1

Da quel naso storto Moscarda scopre che gli altri vedono in lui qualcuno che lui non conosce: non è *uno*, come credeva, ma *centomila*, quanti sono quelli che lo guardano, e quindi *nessuno*. Per la moglie è «Gengè», un marito un po' sciocco che lei ha inventato; per il paese è l'usuraio figlio dell'usuraio. Per distruggere queste immagini compie gesti incoerenti: fa sfrattare un povero, Marco di Dio, e subito dopo gli regala una casa; vuole ritirare il suo denaro dalla banca. Lo credono pazzo; un'amica della moglie, Anna Rosa, lo ferisce con un colpo di rivoltella. Alla fine dona tutti i suoi beni per fondare un ospizio di mendicità, nel quale va a vivere, senza più nome né ricordi, rinascendo a ogni attimo nelle cose della campagna. L'ultimo capitolo si intitola *Non conclude*: la vita, aveva detto Moscarda poco prima, «non conclude».

Rispetto al *Fu Mattia Pascal* il percorso è più radicale. Mattia cambiava forma, e scopriva che fuori dalla forma non si vive; Moscarda rinuncia a ogni forma e accetta di non essere nessuno. La struttura stessa, otto libri di capitoli brevi pieni di riflessioni rivolte al lettore, è il contrario del romanzo ben costruito: è la «scomposizione delle forme del romanzo» di cui parlano le Indicazioni.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Un cenno merita il romanzo uscito nel 1916 come *Si gira...* e ripubblicato nel 1925 come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: il narratore, un operatore cinematografico, si sente ridotto a una mano che gira la manovella e registra impassibile tutto ciò che accade davanti all'obiettivo. È uno dei primi romanzi europei sul cinema e sull'uomo ridotto a strumento della macchina, che il Futurismo invece esaltava (capitolo 10); Svevo chiuderà *La coscienza di Zeno* con una profezia sugli ordigni (capitolo 11).

DA RICORDARE

Tre romanzi, tre crisi dell'identità. *Il fu Mattia Pascal* (1904): un uomo creduto morto prova a vivere con un altro nome e scopre che fuori dalla forma non c'è vita sociale; narratore in prima persona, a fatti conclusi. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916, titolo definitivo 1925): l'uomo-macchina, testimone impassibile. *Uno, nessuno e centomila* (1926): un uomo scopre di essere centomila immagini diverse negli occhi degli altri e sceglie di non essere nessuno. In tutti e tre il narratore è il protagonista, e racconta la propria disgregazione.

12.5 Il teatro: la maschera sulla scena

12.5.1 Dalla Sicilia al grottesco

La critica distingue di solito alcune fasi nel teatro di Pirandello. Prima vengono le commedie siciliane, spesso tratte dalle novelle e scritte per Angelo Musco (*Liolà*, 1916). Poi, dal 1917, le commedie borghesi, dove le situazioni tradizionali (il triangolo amoroso, l'onore, il denaro) vengono smontate dal ragionamento di un personaggio che vede la maschera di tutti. Questa fase è vicina a quella che i critici del tempo chiamarono **teatro del grottesco**, dal sottotitolo di *La maschera e il volto* (1916) di Luigi Chiarelli: un teatro che mostra in modo deformato e paradossale il contrasto tra le convenzioni sociali e la vita.

Così è (se vi pare), rappresentato a Milano nel 1917, è il modello di questa fase. In un capoluogo di provincia arriva un nuovo segretario della Prefettura, il signor Ponza, che tiene la moglie chiusa in casa e non lascia che la suocera, la signora Frola, la veda. Il paese indaga. Per la signora Frola il genero è pazzo: crede morta la prima moglie, sua figlia, e si è «risposato» con la stessa donna. Per Ponza la pazza è la suocera: la figlia è morta davvero, e lui le lascia credere che la seconda moglie sia lei. I documenti sono andati distrutti nel terremoto che ha raso al suolo il loro paese, nella Marsica. Nell'ultima scena il prefetto convoca la signora Ponza in persona.

Signora Ponza. Che altro possono volere da me, dopo questo, lor signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato.

Il prefetto *(commosso)*. Ma noi vogliamo rispettare la pietà, signora. Vorremmo però che lei ci dicesse —

Signora Ponza *(con un parlare lento e spiccato)*. — che cosa? la verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola

Tutti *(con un sospiro di soddisfazione)*. ah!

Signora Ponza *(subito c. s.)*. — e la seconda moglie del signor Ponza

Tutti *(stupiti e delusi, sommessamente)*. — oh! E come?

Signora Ponza *(subito c. s.)*. — sì; e per me nessuna! nessuna!

Il prefetto. Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra!

Signora Ponza. Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede.

[...]

Laudisi. Ed ecco, o signori, come parla la verità!

Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, atto III, scena ultima

La verità non arriva. La signora Ponza, velata, è insieme la figlia e la seconda moglie, e per sé «nessuna»: esiste solo come la vedono gli altri. Lamberto Laudisi, il personaggio che commenta, ride della curiosità di tutti, e la sua risata chiude il dramma. È il relativismo portato sulla scena, ma anche una lezione morale: la pietà con cui due persone si proteggono a vicenda vale più della verità che la folla pretende.

12.5.2 Il teatro nel teatro: *Sei personaggi in cerca d'autore*

Nel *Così è* le convenzioni teatrali restano intatte: c'è un salotto, ci sono personaggi che fingono di vivere davanti a un pubblico invisibile. Con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) Pirandello rompe proprio queste convenzioni. Già in *Italiano 4* hai incontrato il metateatro di Goldoni, che portava in scena una compagnia di attori per discutere la riforma; qui il teatro non discute solo le sue regole, ma la possibilità stessa di rappresentare la vita.

Su un palcoscenico nudo, di giorno, una compagnia prova una commedia di Pirandello, *Il giuoco delle parti*. Dalla sala salgono sul palco sei figure, quasi tutte vestite a lutto: il Padre, la Madre, la Figliastra, il Figlio, il Giovinetto e la Bambina. Sono **personaggi** nati dalla fantasia di un autore che non ha voluto scrivere il loro dramma, e chiedono al capocomico di rappresentarlo. Il Padre ha già pronunciato la battuta che conosci, «Siamo qua in cerca d'un autore»; il dialogo continua così.

Il capocomico. Lor signori vogliono scherzare?

Il padre. No, che dice mai, signore! Le portiamo al contrario un dramma doloroso.

La figliastra. E potremmo essere la sua fortuna!

Il capocomico. Ma mi facciano il piacere d'andar via, che non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!

Il padre *(ferito e mellifluo)*. Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.

Il capocomico. Ma che diavolo dice?

Il padre. Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere.

Gli Attori si agiteranno, sdegnati.

Il capocomico *(alzandosi e squadrandolo)*. Ah sì? Le sembra un mestiere da pazzi, il nostro?

Il padre. Eh, far parer vero quello che non è; senza bisogno, signore: per giuoco... Non è loro ufficio dar vita sulla scena a personaggi fantasticati?

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (testo del 1925)

Poco dopo il Padre spiega che cosa sono lui e i suoi compagni.

Il padre. Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!

Il capocomico *(con finto ironico stupore)*. E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?

Il padre. Appunto, signore. E vivi, come ci vede.

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (testo del 1925)

Guida alla lettura

Comprensione. Il capocomico tratta i sei come pazzi; il Padre ribatte con un paradosso. La vita vera è piena di assurdità che non hanno bisogno di sembrare verosimili, perché sono vere; il teatro invece è il mestiere, quasi folle, di far sembrare vero ciò che non è. E i personaggi, dice, sono vivi: nati dalla fantasia, ma con una realtà propria.

Analisi. Le didascalie, come in tutto il dramma, sono lunghe e psicologiche: il Padre è «ferito e mellifluo», il capocomico ha un «finto ironico stupore». Il dialogo procede per botta e risposta, con domande retoriche e ripetizioni che trasformano la conversazione in una disputa filosofica. La parola chiave è *verosimile*, il concetto della poetica classica che Aristotele aveva fondato e Manzoni aveva discusso (*Italiano 4*): il Padre lo mette contro il *vero*, e accusa il teatro di vivere del falso.

Interpretazione. Quando gli attori provano a recitare la storia dei personaggi, la tradiscono: la Figliastra ride vedendo l'attrice che la interpreta, il Padre non si riconosce nel primo attore. Il dramma dei sei, d'altra parte, è fissato per sempre in alcune scene (l'incontro tra il Padre e la Figliastra da Madama Pace, la Bambina che affoga nella vasca, il Giovinetto che si uccide) e non può concludersi. Sulla scena convivono così tre livelli che si contestano a vicenda, il pubblico, gli attori e i personaggi: è la struttura del **teatro nel teatro** (Figura 12.5). Alla prima romana del

maggio 1921 il pubblico reagì con un tumulto; nell'edizione del 1925, con una prefazione dell'autore, Pirandello rese ancora più netta la distinzione tra attori e personaggi.

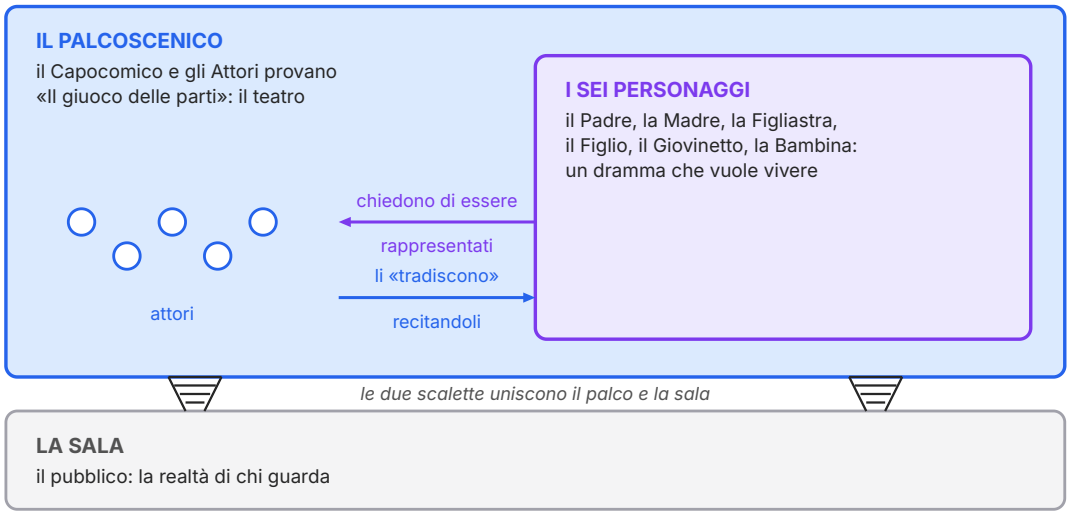


Figura 12.5 Il teatro nel teatro in *Sei personaggi in cerca d'autore*: tre livelli che si contestano a vicenda. Nel testo del 1925 i Personaggi arrivano dalla sala e salgono sul palco per le due scalette.

COLLEGAMENTI

Greco · Le maschere dei Personaggi. Nel testo del 1925 Pirandello suggerisce, in una lunga didascalia, «l'uso di speciali maschere per i Personaggi», lavorate in modo da lasciare liberi occhi, naso e bocca. Ogni maschera fissa un solo sentimento fondamentale: il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastra, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre, con lacrime di cera fisse sulle guance, come nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa*. Gli attori invece recitano a volto scoperto. È un ritorno consapevole al πρόσωπον del teatro antico: il personaggio, creato dall'arte, è immutabile come una maschera tragica, mentre la persona viva cambia di continuo. Il paradosso pirandelliano è che il personaggio, proprio perché è fissato, è «più vero» dell'attore.

12.5.3 *Enrico IV* e l'ultimo teatro

Enrico IV (1922) è considerato da molti il capolavoro tragico di Pirandello. Durante una cavalcata in costume a carnevale, un giovane nobile che impersonava l'imperatore Enrico IV, quello dell'umiliazione di Canossa, cadde da cavallo, batté la nuca e da allora si credette davvero Enrico IV (più tardi accuserà chi cavalcava dietro di lui, e il rivale Belcredi, di avergli punto il cavallo). Per circa vent'anni i parenti lo hanno fatto vivere in una villa arredata come un castello dell'XI secolo, con finti consiglieri in costume. Quando la donna che amava, Matilde, ora legata

a Belcredi, arriva con un medico per tentare di guarirlo, il protagonista rivela ai finti consiglieri di essere guarito da anni e di aver scelto di continuare a fingere.

> Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! — Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia.
>
> Luigi Pirandello, *Enrico IV*, atto III

La pazzia recitata diventa uno specchio: Enrico IV porta coscientemente la sua maschera, mentre gli altri portano la loro senza saperlo. Ma la lucidità non lo salva. Nel finale, quando Belcredi gli grida che non è pazzo, lo ferisce con una spada (un grido di Matilde, fuori scena, fa capire che la ferita è mortale); e ora, per sfuggire alle conseguenze del suo gesto, dovrà restare per sempre nella parte del pazzo. La maschera scelta per libertà si chiude su di lui come una condanna.

Negli ultimi anni Pirandello scrive drammi che chiama *miti*, e che la critica chiama **teatro dei miti**: *La nuova colonia* (1928), mito sociale; *Lazzaro* (1929), mito religioso; *I giganti della montagna*, mito dell'arte, rimasto incompiuto: una compagnia di attori girovaghi, ospite del mago Cotrone, dovrebbe recitare davanti ai «giganti», potenti che non hanno tempo per la poesia. Pirandello morì prima di scrivere l'ultima parte, che conosciamo dal racconto del figlio Stefano.

Il teatro di Pirandello e il teatro greco

Chi legge in greco una tragedia intera si accorge che Pirandello rovescia, punto per punto, le convenzioni del teatro di Atene, pur riprendendone alcuni strumenti. La Tabella 12.2 mette a confronto i due modelli.

Tabella 12.2 Il teatro tragico ateniese del V secolo a.C. e il teatro di Pirandello a confronto (schema semplificato).

	Tragedia attica	Pirandello
Il coro / il pubblico	il coro, nell'orchestra, rappresenta la comunità: commenta, consiglia, prega; il pubblico è la città riunita per una festa religiosa	non c'è coro; il pubblico è chiamato in causa (in *Sei personaggi* le scalette uniscono palco e sala); un personaggio «raziocinante», come Laudisi, commenta e ride al posto del coro
La maschera	convenzione di scena: rende riconoscibile il personaggio e permette a tre attori di fare tutte le parti	tema del dramma: la forma sociale che tutti portano; nel 1925 diventa anche oggetto di scena, per distinguere i Personaggi dagli Attori
L'azione	un mito noto al pubblico, che si compie in un tempo breve; l'eroe agisce e paga, e la vicenda ha un senso nell'ordine degli dèi e della città	un «caso» della vita moderna, o il teatro che mette in scena sé stesso; l'azione si blocca, si ripete, viene discussa; il senso resta incerto
La fine	una conclusione (catastrofe, a volte riconciliazione) e una conoscenza: l'eroe e il pubblico capiscono	nessuna verità finale (*Così è*), un dramma che non si può concludere (*Sei personaggi*), una prigione volontaria (*Enrico IV*)

ERRORE FREQUENTE

I sei personaggi non sono attori, e la commedia non è improvvisata. Il gioco di *Sei personaggi* è scritto in ogni battuta e in ogni didascalia: l'impressione di disordine è un effetto calcolato. E i Personaggi non sono attori che interpretano una parte, ma figure della fantasia che vogliono vivere sulla scena. Nella rappresentazione, naturalmente, li interpretano degli attori veri: è il paradosso su cui l'opera è costruita. Non confondere, inoltre, il metateatro di Pirandello con la commedia dell'arte: là gli attori improvvisavano su un canovaccio, qui l'autore controlla tutto.

SINTESI

- **Luigi Pirandello** (Girgenti 1867 – Roma 1936) studia a Palermo, Roma e Bonn, dove si laurea nel 1891 con una tesi sul dialetto di Girgenti; vive a Roma, dove insegna al Magistero e scrive novelle e romanzi.
- Il **crollo della zolfara** di famiglia (1903) e la malattia mentale della moglie Antonietta segnano la sua vita; nel 1904 esce *Il fu Mattia Pascal*.
- Dal 1916 si dedica soprattutto al **teatro**: *Così è (se vi pare)* (1917), *Sei personaggi* (1921), *Enrico IV* (1922). Nel 1924 aderisce al fascismo; fonda il Teatro d'Arte (1925); Nobel 1934.
- Nel saggio ***L'umorismo*** (1908) distingue l'**avvertimento del contrario**, che produce il comico, dal **sentimento del contrario**, nato dalla riflessione, che produce l'umorismo: il riso si mescola alla pietà.
- La **vita** è un flusso continuo che l'uomo fissa in **forme** (ruoli, nomi, ideali); la forma sociale è la **maschera**. Ognuno vede gli altri a modo suo: è il **relativismo**.
- Le ***Novelle per un anno*** (dal 1922) raccolgono più di duecento novelle ambientate in Sicilia e a Roma: *Ciàula scopre la luna* (la scoperta della luna da parte di un caruso), *La patente* (l'iettatore che vuole la sua maschera per legge).
- ***Il fu Mattia Pascal***: un uomo creduto morto diventa Adriano Meis e scopre che fuori dalla forma non si vive; lo **strappo nel cielo di carta** e la **lanterninosofia** ne contengono la filosofia.
- ***Uno, nessuno e centomila*** (1926): Vitangelo Moscarda scopre di essere centomila immagini negli occhi degli altri e rinuncia a ogni forma: «la vita non conclude».
- Il teatro passa dalle commedie siciliane al **grottesco** borghese, al **teatro nel teatro** di *Sei personaggi* (pubblico, attori, personaggi), alla tragedia della maschera in *Enrico IV*, ai **miti** degli ultimi anni.
- **Πρόσωπον** e *persona* indicano il volto e la maschera dell'attore: Pirandello fa della maschera il tema del suo teatro e, nel 1925, la rimette in scena per i Personaggi; il confronto con la tragedia attica mostra come rovesci coro, azione e finale.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nell'esempio della vecchia signora (*L'umorismo*), che cosa trasforma il comico in umoristico?
   - **A.** la scoperta che la signora è più giovane di quanto sembri
   - **B.** la riflessione, che fa intuire il dolore nascosto dietro l'aspetto ridicolo
   - **C.** il giudizio morale sulla vanità della signora
   - **D.** l'esagerazione caricaturale dei particolari

2. ● Per Pirandello la «forma» è:
   - **A.** la struttura metrica e retorica di un'opera d'arte
   - **B.** il corpo, contrapposto all'anima
   - **C.** la natura immutabile che sta sotto le apparenze
   - **D.** ciò in cui l'uomo fissa il flusso della vita: concetti, ruoli, nome, idea di sé

3. ● Mattia Pascal può diventare Adriano Meis perché:
   - **A.** a Miragno hanno riconosciuto lui nel cadavere di un annegato trovato alla Stia
   - **B.** ha finto il suicidio lasciando cappello e bastone su un ponte
   - **C.** ha comprato documenti falsi a Montecarlo
   - **D.** la moglie lo ha denunciato come scomparso

4. ● Secondo Anselmo Paleari, uno strappo nel cielo di carta trasformerebbe Oreste in Amleto perché:
   - **A.** Oreste scoprirebbe di essere una marionetta e si ribellerebbe a chi lo manovra
   - **B.** il pubblico smetterebbe di credere alla tragedia
   - **C.** l'eroe, vedendo il vuoto oltre il fondale, perderebbe la certezza che lo faceva agire
   - **D.** la vendetta diventerebbe impossibile per ragioni tecniche

5. ● Nella *Patente* Chiàrchiaro ha querelato i due giovani perché:
   - **A.** vuole essere riconosciuto innocente e liberarsi della fama di iettatore
   - **B.** vuole perdere la causa, così che la sentenza confermi la sua fama e gli dia una «patente» da far valere
   - **C.** il giudice D'Andrea gli ha promesso un risarcimento
   - **D.** vuole vendicarsi del giudice, che lo ha sempre deriso

6. ● Il titolo *Uno, nessuno e centomila* significa che Moscarda:
   - **A.** ha cambiato nome molte volte nel corso della vita
   - **B.** è un uomo qualunque, uno dei tanti abitanti della sua città
   - **C.** soffre di una malattia mentale che lo divide in molte personalità
   - **D.** credeva di essere uno, scopre di essere centomila immagini diverse negli altri, e quindi nessuno

7. ● Nella scena finale di *Così è (se vi pare)* la signora Ponza:
   - **A.** dice di essere la figlia della signora Frola e la seconda moglie di Ponza, e per sé «nessuna»
   - **B.** rivela che la pazza è la signora Frola
   - **C.** si toglie il velo e tutti la riconoscono
   - **D.** confessa che il marito la tiene prigioniera

8. ● Perché il protagonista di *Enrico IV*, guarito, continua a fingersi pazzo?
   - **A.** per ottenere l'eredità della famiglia
   - **B.** perché il medico gli ha ordinato di non cambiare abitudini
   - **C.** perché, rinsavito dopo anni, ha trovato la vita andata avanti senza di lui e ha scelto di vivere la pazzia con lucida coscienza
   - **D.** per proteggere Frida da Belcredi

Comprensione e parafrasi

9. ● Spiega il significato, nel passo dell'*Umorismo*, delle parole *manteca*, *imbellettata*, *parata*, *canizie*; poi riassumi il passo in tre righe, con parole tue.

10. ● Riassumi la novella *La patente* in non più di sei righe, distinguendo la situazione iniziale, la richiesta di Chiàrchiaro e il finale.

11. ● Nel primo passo di *Ciàula scopre la luna*, spiega con parole tue perché Ciàula non teme le gallerie e teme invece la notte. Che cosa significano le espressioni «alvo materno» e «bujo vano»?

12. ●● Riformula con parole tue, in cinque righe al massimo, la «lanterninosofia» di Anselmo Paleari (*Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII). Che cosa rappresentano il lanternino e l'ombra?

13. ●● Spiega la battuta della signora Ponza «Per me, io sono colei che mi si crede»: chi è il soggetto, chi «crede», che cosa resta della persona.

14. ●● Spiega con parole tue il paradosso del Padre nel primo scambio di *Sei personaggi*: perché la vita non ha bisogno di «parer verosimile» e il teatro sì?

Analisi del testo

15. ●● Nel passo dell'*Umorismo* individua i verbi che segnano i due tempi dell'esperienza (prima il riso, poi la riflessione) e le parole che esprimono incertezza. Perché Pirandello usa la prima persona?

16. ●● Analizza il finale di *Ciàula scopre la luna*: punto di vista, ripetizioni ed esclamazioni, la similitudine dell'«oceano di silenzio», la funzione della doppia ripetizione di *ignara*, la lunghezza dell'ultimo periodo.

17. ●● Nel finale del *Fu Mattia Pascal* individua: il tipo di narratore, il tempo verbale del racconto e il suo effetto, l'ironia della lapide (che cosa vi è falso?), la funzione dell'ultima battuta rispetto al titolo.

18. ●● Analizza la battuta più lunga di Chiàrchiaro nella *Patente*: ripetizioni, esclamazioni, elenchi, il passaggio dalla miseria alla minaccia. Che effetto produce sul giudice e sul lettore?

19. ●● Nel passo di *Uno, nessuno e centomila* distingui le battute di dialogo dalla narrazione retrospettiva. Spiega la similitudine «come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda» e il contrasto tra la banalità del fatto e la reazione del narratore.

20. ●● Nei due scambi di *Sei personaggi* analizza le didascalie (che cosa dicono dei personaggi?) e la parola chiave *verosimile*: quale idea della poetica classica viene messa in discussione?

21. ●●● Analizza la costruzione della scena finale di *Così è (se vi pare)*: le interruzioni e i trattini, le battute corali di «Tutti», l'attesa che cresce e si rovescia, la funzione della battuta di Laudisi.

Contestualizzare e collegare

22. ●● **Greco.** Per Aristotele il ridicolo è un difetto «che non dà dolore», come la maschera comica (*Poetica* 5, 1449a 34–37). Confronta questa definizione con l'avvertimento e il sentimento del contrario di Pirandello: che cosa li unisce e dove Pirandello va oltre?

23. ●● Confronta Ciàula con Rosso Malpelo (capitolo 6 e *Italiano 1*): ambiente, condizione del protagonista, punto di vista del narratore, finale.

24. ●●● Confronta Mattia Pascal con Zeno Cosini (capitolo 11): il narratore in prima persona, il rapporto con la verità, la condizione di «inetto» o di escluso, il finale.

25. ●● **Latino e Greco.** Ripercorri la storia di πρόσωπον / *persona* (volto, maschera, personaggio, individuo) e spiega perché questa storia sembra riassumere il tema di Pirandello. Usa anche le maschere che, nel testo del 1925, Pirandello suggerisce per i Personaggi.

Scrivere

26. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) al finale di *Ciàula scopre la luna*: la situazione, lo stile, il significato della scoperta, un confronto con un altro testo che conosci.

27. ●●● Scrivi un paragrafo argomentativo (15 righe, sul modello della tipologia C) sul tema: «Siamo davvero ciò che gli altri vedono di noi?». Usa come argomenti almeno due testi del capitolo e un esempio della vita di oggi (i profili sui social network, i ruoli a scuola).

Verso l'Esame

Nella novella *Il treno ha fischiato* (*Novelle per un anno*, volume *L'uomo solo*) l'impiegato Belluca, che vive schiacciato tra una famiglia numerosa e infelice e un lavoro di contabile, una notte sente fischiare un treno. Il giorno dopo, in ufficio, si ribella al capo e viene creduto pazzo. Il narratore, un vicino di casa, spiega che cosa è successo dentro di lui quella notte.

> Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno.

S'era tenuto istintivamente alle coperte che ogni sera si buttava addosso, ed era corso col pensiero dietro a quel treno che s'allontanava nella notte.

C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava... Firenze, Bologna, Torino, Venezia... tante città, in cui egli da giovine era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra. Sì, sapeva la vita che vi si viveva! La vita che un tempo vi aveva vissuto anche lui! E seguitava, quella vita; aveva sempre seguitato, mentr'egli qua, come una bestia bendata, girava la stanga del molino. Non ci aveva pensato più! Il mondo s'era chiuso per lui, nel tormento della sua casa, nell'arida, ispida angustia della sua computisteria... Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito. L'attimo, che scoccava per lui, qua, in questa sua prigione, scorreva come un brivido elettrico per tutto il mondo, e lui con l'immaginazione d'improvviso risvegliata poteva, ecco, poteva seguirlo per città note e ignote, lande, montagne, foreste, mari... Questo stesso brivido, questo stesso palpito del tempo. C'erano, mentr'egli qua viveva questa vita «impossibile», tanti e tanti milioni d'uomini sparsi su tutta la terra, che vivevano diversamente. Ora, nel medesimo attimo ch'egli qua soffriva, c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le azzurre fronti... Sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva così... c'erano gli oceani... le foreste...

Luigi Pirandello, *Il treno ha fischiato*

28. ●●● **Tipologia A.** *Comprensione e analisi.* 1) Riassumi il passo in non più di cinque righe. 2) Individua le immagini con cui il narratore rappresenta la vita di Belluca prima del fischio (la «prigione») e quelle con cui rappresenta il mondo che gli si apre. 3) Spiega la similitudine «come una bestia bendata, girava la stanga del molino». 4) Analizza la sintassi: periodi lunghi, elenchi, esclamazioni, puntini di sospensione; che rapporto c'è tra lo stile e lo stato d'animo del personaggio? 5) Chi parla? Individua i punti in cui la voce del narratore si mescola ai pensieri di Belluca (discorso indiretto libero). *Interpretazione.* Spiega, in un testo di circa 30 righe, il significato del fischio del treno alla luce della poetica pirandelliana (vita e forma, la «trappola», lo strappo) e confronta la «fuga» di Belluca con quelle di altri personaggi di Pirandello letti nel capitolo.

PER APPROFONDIRE

- [PIR] I romanzi nel testo definitivo, con l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* in appendice al *Fu Mattia Pascal* e gli apparati sulle diverse redazioni di *Uno, nessuno e centomila* e dei *Quaderni di Serafino Gubbio*.
- [FER] I capitoli su Pirandello, sul teatro italiano ed europeo del primo Novecento e sulla crisi del romanzo, utili per collegare Pirandello a Svevo e alla narrativa europea.

Glossario del capitolo

Avvertimento del contrario
Primo momento del processo umoristico: ci si accorge che una persona o una situazione è il contrario di ciò che dovrebbe essere; produce il comico.

Caruso
Nelle zolfare siciliane, il ragazzo (ma anche l'adulto, come Ciàula) che trasportava a spalla il minerale dal fondo della miniera alla superficie, alle dipendenze di un picconiere.

Forma (in Pirandello)
Ciò in cui l'uomo cerca di fermare il flusso della vita: concetti, ideali, ruoli sociali, abitudini, il nome; necessaria per vivere insieme, finisce per diventare una prigione.

Iettatore
Chi, secondo la superstizione popolare, porta sfortuna con lo sguardo o con la sola presenza; in *La patente* la fama di iettatore diventa la maschera imposta dal paese.

Lanterninosofia
La «filosofia del lanternino» di Anselmo Paleari (*Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII): ognuno porta in sé il sentimento della vita come un piccolo lume, che crea intorno a sé un cerchio di luce e, fuori, l'ombra della paura.

Maschera (in Pirandello)
La forma sociale che ciascuno porta davanti agli altri, imposta o costruita da sé; tema centrale delle novelle, dei romanzi e del teatro, raccolto nel titolo *Maschere nude*.

Novelle per un anno
La raccolta in cui Pirandello volle riunire, dal 1922, tutte le sue novelle: 365 secondo il titolo, in 24 volumi previsti, dei quali ne uscirono 15 (l'ultimo postumo, 1937).

Prósōpon / persona
Il greco πρόσωπον («volto», poi «maschera teatrale») e il latino *persona* («maschera», poi «personaggio», «ruolo», «individuo»): parole da cui viene il lessico italiano della persona e del personaggio.

Relativismo
Convinzione che non esista una verità unica sulle persone e sui fatti, perché ognuno li vede attraverso la propria forma; in Pirandello è il tema di *Così è (se vi pare)* e di *Uno, nessuno e centomila*.

Sentimento del contrario
Secondo momento, nato dalla riflessione: si comprendono le ragioni, spesso dolorose, di quel contrario, e il riso diventa amaro; è l'umorismo vero e proprio.

Strappo nel cielo di carta
Immagine del *Fu Mattia Pascal* (cap. XII): il fondale strappato del teatrino rappresenta la crisi delle certezze che trasforma l'eroe antico (Oreste) nell'eroe moderno che dubita (Amleto).

Teatro d'Arte
La compagnia teatrale fondata a Roma da Pirandello nel 1925, con Marta Abba prima attrice; portò i suoi drammi in tournée in Italia e all'estero fino al 1928.

Teatro dei miti
L'ultima fase del teatro di Pirandello, con drammi che egli stesso chiamò «miti»: *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I giganti della montagna* (incompiuto).

Teatro del grottesco
Tendenza del teatro italiano degli anni della Grande guerra (dal sottotitolo della *Maschera e il volto* di Chiarelli, 1916) che mostra in modo paradossale il contrasto tra convenzioni sociali e vita.

Umorismo
In Pirandello, modo di rappresentare la realtà che non si ferma all'aspetto ridicolo delle cose ma, attraverso la riflessione, ne scopre il contrario e le ragioni: il riso si mescola alla pietà.

Vita (in Pirandello)
Flusso continuo e indistinto, dentro e fuori di noi, che cambia a ogni istante e non si lascia fissare in forme stabili.

Soluzioni

1. B. Il primo momento, l'avvertimento del contrario, fa ridere; la riflessione fa intuire che la signora forse soffre e si trucca per trattenere l'amore del marito più giovane: il riso si mescola alla pietà (sentimento del contrario).

2. D. La forma è tutto ciò con cui fermiamo il flusso continuo della vita: concetti, ideali, ruoli sociali, abitudini, il nome, l'idea che abbiamo di noi.

3. A. Sul treno legge che a Miragno moglie e suocera lo hanno riconosciuto nell'annegato trovato nella gora del mulino della Stia (cap. VII). B riguarda invece la «morte» di Adriano Meis, alla fine del cap. XVI.

4. C. Il cielo di carta rappresenta le certezze dell'eroe antico; lo strappo è la coscienza moderna, che vede il vuoto oltre la finzione e paralizza l'azione: Oreste diventa Amleto.

5. B. Sa che i due giovani saranno assolti, perché tutti fanno gli scongiuri; la sentenza gli darà la «patente» ufficiale di iettatore, con cui farsi pagare da chi vuole allontanarlo.

6. D. Moscarda scopre, dal naso storto, che ognuno ha di lui un'immagine diversa: non è uno ma centomila, e per questo nessuno.

7. A. La signora Ponza conferma entrambe le versioni e dice di essere, per sé, «nessuna»: «io sono colei che mi si crede». La verità non viene rivelata.

8. C. Rinsavito dopo circa dodici anni, ha visto che gli altri avevano continuato a vivere senza di lui; ha scelto di restare nella maschera, «con la più lucida coscienza», come vendetta e come difesa.

9. *Manteca*: pomata grassa per i capelli; *imbellettata*: truccata (il belletto è il trucco); *parata*: vestita, addobbata; *canizie*: capelli bianchi. Riassunto: vedo una vecchia signora truccata e vestita da ragazza e rido, perché è il contrario di come dovrebbe essere; ma se rifletto che forse lo fa per trattenere l'amore del marito più giovane e ne soffre, non riesco più a ridere: questa è la differenza tra il comico e l'umoristico.

10. Traccia: il giudice D'Andrea ha sul tavolo la querela per diffamazione presentata da Rosario Chiàrchiaro, considerato iettatore da tutto il paese, contro due giovani che hanno fatto gli scongiuri al suo passaggio. Il giudice, sapendo che la causa è persa, lo convoca per convincerlo a ritirarla. Chiàrchiaro si presenta vestito da iettatore e spiega di voler perdere: la sentenza gli darà la «patente» ufficiale, e potrà vivere facendosi pagare da chi teme il suo sguardo. Il giudice, commosso, lo abbraccia.

11. Traccia: la miniera è il solo mondo che Ciàula conosce; vi si muove sicuro, a tentoni, come un bambino nel ventre della madre (*alvo materno* = grembo materno). La notte all'aperto invece è un buio «vano», cioè vuoto, dove le cose diventano irriconoscibili; e gli ricorda la notte dello scoppio della mina, quando fuggì in una corsa pazza.

12. Traccia: l'uomo, a differenza dell'albero, si sente vivere; questo sentimento della vita è come un lanternino acceso dentro ognuno, che illumina un piccolo cerchio intorno a noi e ci fa vedere il bene e il male. Fuori dal cerchio c'è l'ombra, che ci fa paura ma esiste solo perché il lanternino è acceso: ciò che crediamo realtà dipende dalla nostra luce soggettiva.

13. Traccia: il soggetto è la signora Ponza; «crede» la gente, cioè ciascuno degli altri (la madre, il marito, il paese). Lei dice di non avere un'identità propria, «per sé» è nessuna: è la figlia per la signora Frola, la seconda moglie per Ponza. La persona coincide con le forme che gli altri le danno; ciò che resta è la pietà che tiene insieme le due verità.

14. Traccia: nella vita accadono fatti assurdi che non devono convincere nessuno, perché accadono davvero. Il teatro invece deve far credere vero ciò

che è inventato, e quindi deve rendere i fatti verosimili, cioè credibili: per il Padre è questa la vera follia, «far parer vero quello che non è». Il paradosso prepara la pretesa dei personaggi di essere più veri degli attori.

15. Traccia: primo tempo: *vedo*, *mi metto a ridere*, *avverto*; secondo tempo: *interviene in me la riflessione*, *mi suggerisce*, *non posso più riderne*, *mi ha fatto andar oltre*, *passare*. Incertezza: *forse* (due volte), che trasforma la riflessione in un'ipotesi. La prima persona trasforma la definizione in un'esperienza che il lettore può rifare: l'umorismo è un atto della coscienza di chi guarda, non una qualità dell'oggetto.

16. Traccia: narratore esterno con focalizzazione interna su Ciàula nel momento della scoperta («Possibile?», «Eccola, eccola là...», «C'era la Luna!»). Le ripetizioni e le esclamazioni riproducono lo stupore di una mente semplice. La similitudine dell'oceano unisce vista (luminoso), tatto (fresco) e udito (silenzio): una sinestesia che dice la pienezza della pace. *Ignara* ripetuto: la luna non sa nulla dei paesaggi né di Ciàula, e proprio per questo lo consola, senza chiedergli niente. L'ultimo periodo, lunghissimo e pieno di incisi, si allarga come la luce lunare e come il pianto liberatorio.

17. Traccia: narratore interno, protagonista (autodiegetico), che racconta a fatti conclusi. Il passato prossimo («vi ho portato») e il presente («mi reco», «mi segue», «mi domanda») portano il racconto al momento della scrittura: indicano una condizione che dura senza fine. Nella lapide è falso quasi tutto: il morto non è Mattia, e non si è ucciso «volontario» per «avversi fati»; anche la retorica dell'epigrafe (le V al posto delle U, «cuor generoso anima aperta») è ironica. L'ultima battuta riprende il titolo e lo spiega: Mattia può dire chi è solo come uno che non c'è più.

18. Traccia: anafore («mi hanno assassinato... mi hanno fatto cacciar via... mi hanno buttato»), elenco delle disgrazie (lavoro, moglie paralitica, figlie, figlio lontano), esclamazioni, ripetizioni («tutti, tutti»), un climax che passa dalla miseria alla minaccia («Mi pagheranno per farmi andar via!», «la tassa della salute»). Il giudice resta senza voce e lo abbraccia; il lettore ride della trovata e insieme sente il dolore di chi è stato distrutto dalla superstizione: è il sentimento del contrario.

19. Traccia: le battute (brevi, quotidiane, con i trattini) riproducono la scena allo specchio; la narrazione al passato remoto («mi domandò», «le risposi», «sorrise e disse», «Mi voltai») è la voce di Moscarda che racconta a distanza e commenta con gli avverbi («insolitamente», «placidamente»). La similitudine animale rende comica la reazione esagerata a un dettaglio insignificante; il contrasto tra la banalità del naso e la reazione offesa del marito (le tre domande «Mi pende? A me? Il naso?») è l'avvertimento del contrario da cui parte tutto il romanzo.

20. Traccia: le didascalie descrivono stati d'animo e intenzioni («ferito e mellifluo», «alzandosi e squadrandolo», «con finto ironico stupore»), come la voce di un narratore: Pirandello controlla l'interpretazione. Il Padre contrappone il *vero* della vita al *verosimile* del teatro: mette in discussione la regola aristotelica, ripresa dalla poetica classica e dal dibattito di Manzoni, per cui l'arte deve rappresentare ciò che è credibile.

21. Traccia: le battute della signora Ponza sono spezzate da trattini e da pause, e il prefetto e «Tutti» la interrompono: l'attesa della verità cresce («ah!» di soddisfazione) e subito si rovescia («oh!» di delusione). Le battute di «Tutti» funzionano come un piccolo coro che dà voce alla curiosità del paese. La battuta di Laudisi, commentatore ironico, trae la morale: la verità parla così, cioè non dice una cosa sola.

22. Traccia: Aristotele e Pirandello partono dallo stesso punto: il ridicolo nasce da un difetto, da una bruttezza, da qualcosa di «stravolto» rispetto alla norma (l'avvertimento del contrario). Per Aristotele però il comico è tale proprio perché non dà dolore; Pirandello aggiunge la riflessione, che scopre il dolore dietro la maschera stravolta: l'umorismo comincia dove finisce il comico aristotelico.

23. Traccia: ambiente simile (il lavoro sotterraneo nella Sicilia povera: la cava di rena rossa di Malpelo, la zolfara di Ciàula; la fatica dei ragazzi, la violenza dei rapporti), stessa condizione di emarginato.

Verga adotta un narratore popolare che condivide i pregiudizi della cava, e chiude con la scomparsa di Malpelo nelle gallerie, senza consolazione. Pirandello usa un narratore esterno che si avvicina all'interiorità di Ciàula e gli concede un momento di stupore e di pace: dalla «roba» e dalla lotta per la vita si passa alla scoperta interiore.

24. Traccia: entrambi raccontano in prima persona la propria storia, a fatti conclusi, e il lettore non può fidarsi del tutto (Mattia dichiara di non sapere chi sia; Zeno scrive per il medico ed è smentito dalla Prefazione). Entrambi sono incapaci di aderire alle forme sociali (lavoro, matrimonio): «inetti» o esclusi. I finali sono aperti: Mattia vive «fuori» dalla vita sociale, Zeno allarga la sua malattia a tutta l'umanità e chiude con la profezia della catastrofe.

25. Traccia: πρόσωπον è il volto, poi la maschera teatrale; *persona* la maschera, poi il personaggio, il ruolo, l'individuo. È esattamente il percorso di Pirandello: ciò che chiamiamo «persona» è una maschera che portiamo davanti agli altri. Nel 1925 Pirandello propone maschere che fissano il sentimento fondamentale di ogni Personaggio (rimorso, vendetta, sdegno, dolore), come quelle del teatro antico: il personaggio creato dall'arte è immutabile, l'attore e l'uomo vivo cambiano di continuo.

26. Traccia: situazione (la notte di lavoro forzato, la paura del buio); stile (focalizzazione su Ciàula, ripetizioni, esclamazioni, l'ultimo periodo lungo e luminoso); significato (non una scoperta scientifica ma la scoperta di un senso, un momento di grazia che apre una vita chiusa); confronto (Rosso Malpelo, oppure Leopardi e la «silenziosa luna» del *Canto notturno*, interrogata senza risposta). Criteri: aderenza al testo, citazioni brevi e precise, coerenza del commento, correttezza formale (indicatori D.M. 1095/2019).

27. Traccia: tesi chiara (per esempio: gli altri vedono una parte di noi, ma non coincidiamo con nessuna delle loro immagini); argomenti: Moscarda e il naso, la signora Ponza «colei che mi si crede», Chiàrchiaro che indossa la maschera imposta; esempio di oggi (il profilo social costruito per gli altri, l'etichetta di «secchione» o di «ribelle»); conclusione che riprende la tesi. Criteri: pertinenza, organizzazione del paragrafo, uso degli argomenti letterari, correttezza e proprietà lessicale.

28. Traccia. 1) Il fischio di un treno nella notte libera Belluca dall'angoscia: con l'immaginazione segue il treno verso le città dove era stato da giovane e si accorge che, mentre lui soffriva chiuso nella sua casa e nel suo ufficio, il mondo continuava a vivere, lontano e immenso. 2) Prigione: «sepolcro scoperchiato», «casa orrenda», «arida, ispida angustia della sua computisteria», «questa sua prigione», «bestia bendata»; mondo: «vuoto arioso del mondo», città, «lande, montagne, foreste, mari», «brivido elettrico», le montagne che levano «le azzurre fronti». 3) Come un animale con gli occhi coperti, legato alla stanga, Belluca girava in tondo senza vedere niente: è l'immagine della forma che riduce la vita a ripetizione meccanica. 4) Periodi lunghi e ricchi di coordinate, elenchi (di città, di paesaggi), esclamazioni e puntini imitano l'allargarsi improvviso del pensiero e l'ebbrezza della scoperta. 5) Il narratore riferisce, ma con le parole e il ritmo di Belluca («C'era, ah! c'era...», «Sì, sapeva la vita...», «Non ci aveva pensato più!»): è discorso indiretto libero. Interpretazione: il fischio è lo «strappo» nella forma; Belluca non fugge davvero (chiederà scusa al capo-ufficio e riprenderà il lavoro, concedendosi ogni tanto, con l'immaginazione, una «capatina» in Siberia o nel Congo), ma scopre che la vita è più grande della sua trappola. Confronti: Mattia, che fugge davvero e scopre che fuori dalla forma non si vive; Moscarda, che rinuncia a ogni forma; Ciàula, a cui una scoperta improvvisa apre per un istante la vita.