CAPITOLO

12

Luigi Pirandello

«Per me, io sono colei che mi si crede.» (Pirandello, Così è (se vi pare), atto III)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la vita di Pirandello e collocarla nel contesto della crisi delle certezze e del fascismo
2. Spiegare la poetica dell'*Umorismo*: avvertimento e sentimento del contrario, vita e forma, maschera
3. Leggere e analizzare le novelle *Il treno ha fischiato* e *Ciàula scopre la luna*, anche in confronto con Verga
4. Riconoscere nel *Fu Mattia Pascal* e in *Uno, nessuno e centomila* la scomposizione del personaggio e del romanzo
5. Analizzare scene di *Così è (se vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore* ed *Enrico IV* e definire il metateatro
6. Commentare un testo di Pirandello nel formato della tipologia A

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 La vita e il contesto 2
12.2 La poetica: L'umorismo 5
12.3 Le Novelle per un anno 10
12.4 I romanzi 14
12.5 Il teatro 21

Italiano 5 · Parte IV · Il Novecento · versione 1.0
Capitolo 12: Luigi Pirandello · pagine 389–420 del volume completo · estratto per lo studio

Un impiegato modello, che per anni ha sopportato tutto senza fiatare, una mattina arriva in ufficio in ritardo, non lavora, e la sera risponde al suo capo che «il treno ha fischiato». Un bibliotecario di provincia legge sul giornale la notizia della propria morte e decide di approfittarne. Un uomo scopre allo specchio, a ventotto anni, di avere il naso storto, e da quel momento non sa più chi è. Sei figure senza nome entrano in un teatro durante le prove e chiedono di essere rappresentate. Sono le situazioni che hanno reso Luigi Pirandello uno degli scrittori più letti e rappresentati del Novecento europeo: situazioni ordinarie, a volte comiche, in cui all'improvviso si apre una crepa e la vita quotidiana appare come una recita.

Le Indicazioni nazionali pongono Pirandello accanto a Svevo per la «scomposizione delle forme del romanzo». La scomposizione riguarda tutto: il personaggio, che non ha più un'identità stabile; il narratore, che racconta dopo essere «morto»; il teatro, che porta in scena il proprio meccanismo. Alla base c'è la poetica dell'*Umorismo* (1908) e una visione del mondo riassunta da due parole: **vita** e **forma**.

12.1 La vita e il contesto

12.1.1 Dalla Sicilia a Bonn

Luigi Pirandello nasce il 28 giugno 1867 in una villa di campagna nei pressi di Girgenti (l'attuale Agrigento), in una località chiamata Càvusu, italianizzata in *Caos*. Lo scrittore giocherà spesso su quel nome: si dirà «figlio del Caos». Il padre, Stefano, è un garibaldino che commercia zolfo e ha in gestione alcune zolfare: la famiglia è agiata, ma la sua ricchezza dipende da un'industria rischiosa, segnata da crolli, incendi e scontri con i lavoratori. Il mondo delle miniere entrerà in molte novelle, fra cui *Ciàula scopre la luna*, che leggerai più avanti.

Dopo il liceo a Palermo, Pirandello studia lettere a Palermo e a Roma; nel 1889 si trasferisce a Bonn, dove si laurea nel 1891 in filologia romanza con una tesi in tedesco sui suoni e sull'evoluzione fonetica del dialetto di Girgenti. Lo scrittore che scriverà commedie in siciliano conosceva dunque la lingua della sua terra anche da linguista (su italiano e dialetti dopo l'Unità vedi il capitolo 15).

Tornato in Italia, si stabilisce a Roma. Pubblica versi (*Mal giocondo*, 1889), collabora a riviste, scrive novelle e un primo romanzo, *L'esclusa*. Nel 1894 sposa Maria Antonietta Portulano, figlia di un socio del padre: un matrimonio combinato fra le due famiglie, che porta in dote un capitale investito nelle zolfare. Dal 1897 insegna stilistica all'Istituto superiore di Magistero femminile di Roma, dove resterà fino al 1922.

12.1.2 Il 1903: la frana e la crisi

Nel 1903 un allagamento e una frana distruggono la zolfara di Aragona in cui il padre aveva investito anche la dote di Antonietta. La famiglia perde quasi tutto. Alla notizia la moglie ha una crisi nervosa che la lascia per mesi paralizzata alle gambe; da allora soffre di un disturbo mentale che si manifesta soprattutto come gelosia ossessiva verso il marito. Pirandello, costretto a mantenere la famiglia con lo stipendio da insegnante, moltiplica le lezioni private e le collaborazioni: scrive per vivere. Nel 1919 la moglie sarà ricoverata in una casa di cura, dove resterà fino alla morte, nel 1959.

Gli studiosi hanno letto in questa esperienza una radice dei suoi temi: la famiglia come «trappola», l'immagine di sé che gli altri ci impongono. Ma l'opera non va ridotta alla biografia: *Il fu Mattia Pascal*, scritto in quei mesi, è un romanzo comico e filosofico, non uno sfogo.

12.1.3 Il teatro, il fascismo, il Nobel

Fino ai cinquant'anni Pirandello è soprattutto un narratore. Il teatro arriva tardi, quasi per caso: nel 1915–1916 scrive alcune commedie in siciliano per l'attore catanese Angelo Musco (*Pensaci, Giacomino!*, *Liolà*); poi, dal 1917, un dramma dopo l'altro in italiano. Il successo internazionale viene con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Enrico IV* (1922): nei primi anni Venti le sue commedie sono rappresentate a Parigi, a Londra, a Berlino, a New York, e la parola «pirandelliano» entra nell'uso comune per indicare una situazione in cui realtà e apparenza si confondono.

Sono anche gli anni del fascismo. Nel settembre del 1924, pochi mesi dopo l'assassinio del deputato socialista Giacomo Matteotti, Pirandello chiede con un telegramma reso pubblico di essere iscritto al Partito nazionale fascista. Nel 1925 fonda a Roma, con un sostegno pubblico, la compagnia del Teatro d'Arte, di cui è prima attrice Marta Abba, giovane interprete che diventa la sua musa e la destinataria di centinaia di lettere. Negli anni seguenti vive a lungo all'estero, soprattutto a Berlino e a Parigi.

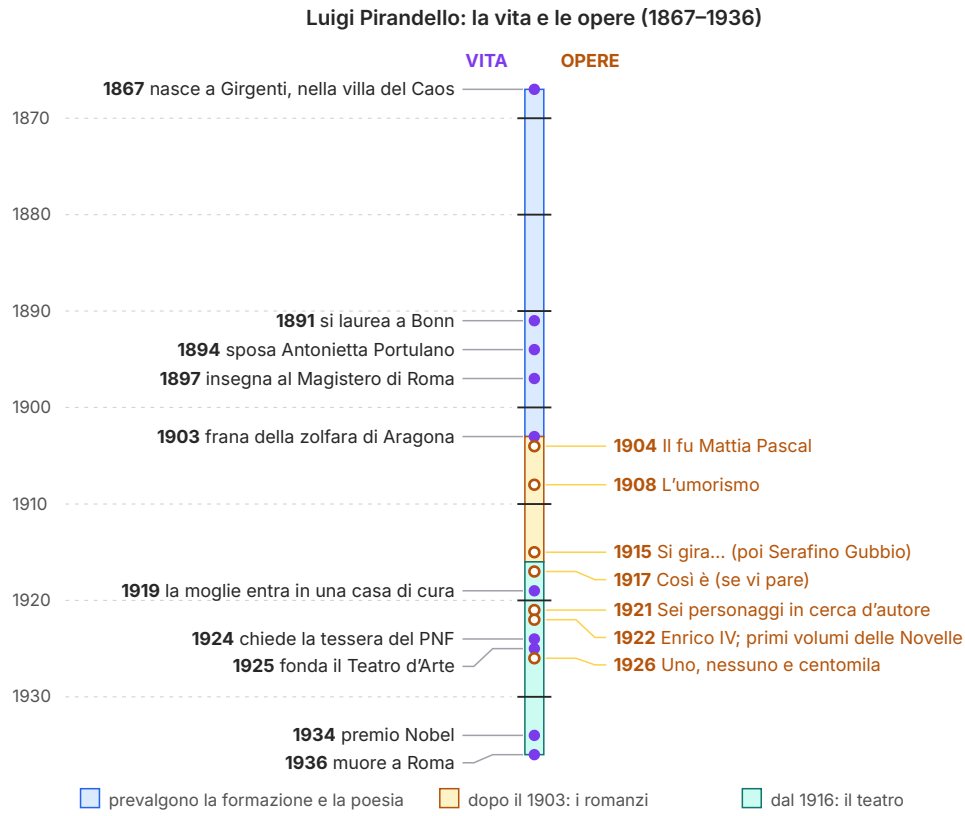


Figura 12.1 La vita e le opere di Pirandello. Le date delle opere sono quelle della prima pubblicazione o della prima rappresentazione; le tre fasce indicano, in modo approssimativo, la prevalenza della narrativa prima del 1916 e del teatro dopo.

Nel 1934 riceve il premio Nobel per la letteratura, con una motivazione che riconosce il rinnovamento dell'arte drammatica e teatrale. Muore a Roma il 10 dicembre 1936, mentre lavora all'ultimo atto dei *Giganti della montagna*. Nel testamento aveva chiesto di non avere cerimonie e di essere cremato: le sue ceneri riposano oggi al Caos, nella campagna dove era nato. La Figura 12.1 riassume le tappe principali.

APPROFONDIMENTO

Pirandello e il fascismo. Ai fatti già detti si aggiungono la firma del *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925) e la nomina fra i primi membri dell'Accademia d'Italia (1929). Sul significato gli studiosi discutono: secondo alcuni l'adesione fu soprattutto opportunistica, legata al bisogno di finanziamenti per il teatro; secondo altri esprimeva una reale sfiducia nella democrazia parlamentare, comune a molti intellettuali del tempo.

Certo è che le sue opere, centrate sul dissolversi dell'identità e sulla relatività del vero, sono lontanissime dalla retorica del regime, che celebrava certezze e uomini tutti d'un pezzo; i rapporti con il regime conobbero infatti momenti di tensione.

Il contesto: la crisi delle certezze

Per capire Pirandello bisogna ricordare il clima che hai studiato nel capitolo 7 e nel capitolo 11: fra Otto e Novecento entrano in crisi le certezze del Positivismo. La psicologia scopre che la coscienza è solo una parte della vita psichica; Nietzsche e Bergson mettono in dubbio una verità oggettiva e un io stabile; la società di massa moltiplica impiegati e burocrati, e le città si riempiono di macchine. Il romanzo europeo abbandona il narratore onnisciente (Proust, Joyce, Kafka, Svevo). I personaggi di Pirandello sono spesso piccoli borghesi, bibliotecari, contabili, chiusi in vite che non hanno scelto.

C'è poi il mondo del teatro, che Pirandello rinnova dall'interno. All'inizio del secolo il teatro italiano è fatto di compagnie di giro, guidate da un **capocomico** (l'attore principale, che è anche impresario e direttore della compagnia), e il repertorio è dominato dal dramma borghese: il triangolo marito-moglie-amante, i colpi di scena, la scenografia realistica del salotto. Pirandello parte da quel modello e lo smonta, fino a portare sul palcoscenico le prove di una compagnia: il teatro diventa il soggetto del teatro.

12.2 La poetica: *L'umorismo*

Nel 1908 Pirandello pubblica *L'umorismo*, un saggio scritto anche per ottenere la cattedra al Magistero; nel 1920 ne esce una seconda edizione «aumentata», che contiene alcune delle pagine più citate. La prima parte ripercorre la storia del concetto nella letteratura; la seconda definisce che cosa sia l'umorismo e come nasca un'opera umoristica. È il testo che spiega il suo modo di scrivere, e conviene conoscerne bene i termini.

12.2.1 Avvertimento e sentimento del contrario

Pirandello distingue due reazioni davanti a una situazione che contraddice le nostre attese. La prima è il **comico**: noto che una cosa è il contrario di come dovrebbe essere, e rido. Questo è l'**avvertimento del contrario**. La seconda è l'**umorismo**: interviene la riflessione, mi chiedo

perché le cose stiano così, mi metto al posto di chi mi faceva ridere, e il riso si trasforma in una partecipazione amara e pietosa. Questo è il **sentimento del contrario**. Ecco l'esempio con cui Pirandello lo spiega nella seconda edizione del saggio.

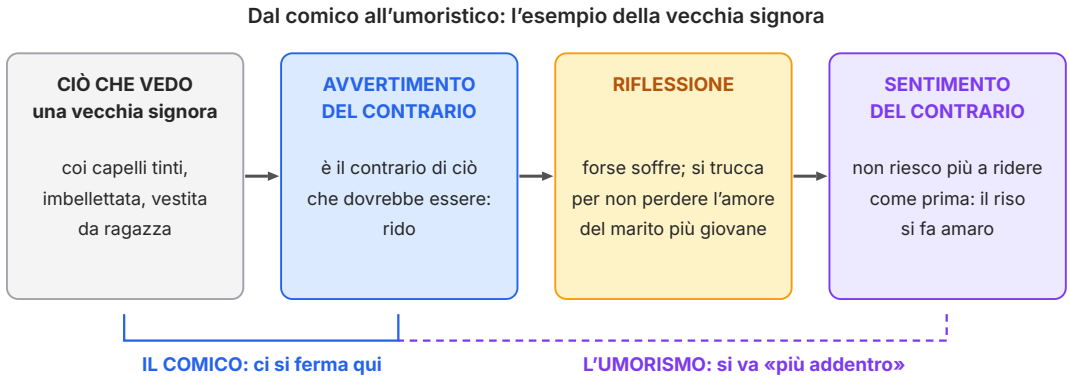
> Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata, e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. [...] 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.
>
> (Pirandello, *L'umorismo*, parte seconda, cap. II; 2ª ed., Firenze 1920)

Guida alla lettura

Comprensione. La scena è costruita in due tempi. Nel primo («Vedo... Mi metto a ridere») tutto è rapido: verbi al presente, frasi brevi, una descrizione caricaturale (i capelli unti di «manteca», cioè di pomata). Nel secondo («Ma se ora interviene in me la riflessione...») il periodo si allunga e si riempie di «forse»: è il ritmo del pensiero che indaga. La donna si trucca per paura di perdere l'amore del marito, «molto più giovine di lei».

Analisi. I termini decisivi sono in corsivo già nell'originale: *avverto*, *il contrario*, *avvertimento del contrario*, *sentimento del contrario*. Il passaggio è descritto con una metafora spaziale: la riflessione porta «oltre», anzi «più addentro». Il paragone «come un pappagallo» è lo sguardo comico, che la riflessione corregge.

Interpretazione. L'umorismo non toglie la comicità, la complica: «non posso più riderne come prima» non significa «non rido più». L'umorista vede insieme il ridicolo e il dolore, e il lettore resta «come tenuto tra due», dirà Pirandello. Il procedimento è schematizzato nella Figura 12.2: tienilo presente, perché lo ritroverai in quasi tutti i testi del capitolo.



Schema della redazione, da L. Pirandello, L'umorismo (2ª ed., 1920), parte seconda.

Figura 12.2 Il comico e l'umoristico secondo *L'umorismo*. L'avvertimento del contrario produce il riso; la riflessione porta al sentimento del contrario, in cui il riso si mescola alla pietà.

La riflessione, dice ancora Pirandello, è come «un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine»: l'umorista scompone ciò che gli altri compongono. Per questo, osserva, le opere umoristiche sono «scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni»: fra gli esempi, il *Tristram Shandy* di Sterne e perfino i *Promessi sposi*, con le intrusioni del narratore. È la poetica della **scomposizione** che vedrai all'opera nei romanzi.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Umorismo non vuol dire «spirito», né ironia.** Per Pirandello non è la capacità di far ridere, ma una disposizione che fa sentire insieme il comico e il tragico. L'umorismo si distingue anche dall'**ironia**, che nel saggio nasce da una contraddizione «soltanto verbale», da un «infingimento retorico»: l'ironista dice il contrario di ciò che pensa e lo sa; l'umorista è sincero sia quando ride sia quando compatisce. Una risposta d'esame che definisca l'umorismo pirandelliano come «comicità» o come «ironia» è sbagliata.

12.2.2 Vita e forma

Nella stessa seconda parte del saggio Pirandello espone la visione del mondo che sta dietro all'umorismo. Il punto di partenza è un'opposizione: da una parte la **vita**, movimento continuo e mutevole; dall'altra la **forma**, cioè tutto ciò che la fissa e la irrigidisce.

> La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. 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.
>
> (Pirandello, *L'umorismo*, parte seconda, cap. V; 2ª ed., Firenze 1920)

La vita è un fiume e le forme sono gli «argini» con cui cerchiamo di contenerlo: i concetti, gli ideali, le «finzioni», la posizione sociale; ma l'acqua scorre «sotto gli argini» e nei momenti di piena li travolge. Abbiamo bisogno delle forme per esistere socialmente (un nome, un mestiere, una famiglia), ma esse ci imprigionano. La forma che gli altri ci attribuiscono e che noi stessi recitiamo è la **maschera**; il luogo in cui la forma ci chiude (la famiglia, l'ufficio, il matrimonio) è spesso chiamato dai critici la «trappola», con una parola che Pirandello usa nel titolo di una novella.

Ne derivano tre conseguenze. La prima è la frantumazione dell'io: non siamo «uno», perché siamo diversi per ciascuno di quelli che ci conoscono, e per noi stessi in momenti diversi. La seconda è il **relativismo conoscitivo** (l'espressione è dei critici): non esiste una verità oggettiva su una persona o su un fatto, ma tante verità quanti i punti di vista. La terza è l'incomunicabilità: le parole hanno per ciascuno un senso diverso. Lo schema della Figura 12.3 mostra anche le possibili reazioni dei personaggi quando scoprono la propria forma.

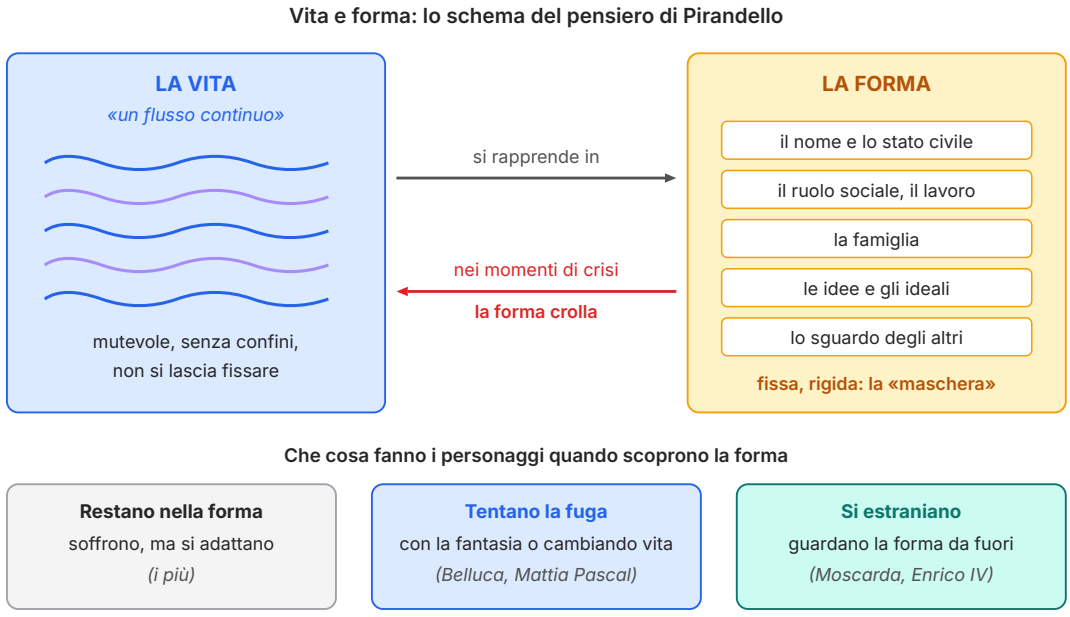


Figura 12.3 Vita e forma. La vita tende a rapprendersi in forme (il nome, il ruolo, le idee, l'immagine che gli altri hanno di noi); nelle crisi la forma crolla, e i personaggi reagiscono adattandosi, fuggendo o estraniandosi.

COLLEGAMENTI

Filosofia · Il tempo e l'io. La vita come flusso ricorda la *durée* di Henri Bergson, il tempo vissuto della coscienza che i concetti non riescono a contenere. Per la frantumazione dell'io Pirandello cita in nota, nell'*Umorismo*, gli esperimenti raccolti da Alfred Binet in *Les altérations de la personnalité* (1892); e negli stessi anni Freud scopre l'inconscio (vedi Svevo, capitolo 11). Presenta questi accostamenti come affinità di un'epoca, non come «fonti»: Pirandello non fu seguace di nessuno.

ERRORE FREQUENTE

Il relativismo di Pirandello non viene da Einstein. Capita di leggere che Pirandello «applica alla letteratura la relatività di Einstein». È sbagliato. Il suo relativismo è filosofico e psicologico, riguarda la conoscenza delle persone e dei fatti, ed è già nel *Fu Mattia Pascal* (1904) e nell'*Umorismo* (1908). La teoria di Einstein, poi, non dice che «tutto è relativo»: stabilisce come cambiano le misure di spazio e di tempo fra osservatori in moto e quali grandezze restano uguali per tutti (vedi Fisica). La parola è la stessa, la cosa no.

IN SINTESI

Le parole chiave della poetica. *Avvertimento del contrario*: la percezione di una contraddizione, che fa ridere (il comico). *Sentimento del contrario*: la riflessione sulla contraddizione, che fa ridere e soffrire insieme (l'umorismo). *Vita*: flusso continuo, mutevole. *Forma*: ciò che la fissa (nomi, ruoli, ideali, giudizi altrui). *Maschera*: la forma che indossiamo davanti agli altri. *Relativismo*: tante verità quanti sono i punti di vista. *Scomposizione*: l'arte umoristica smonta personaggi, trame e convenzioni.

12.3 Le *Novelle per un anno*

Pirandello scrisse novelle per tutta la vita. Nel 1922 avviò con l'editore Bemporad un progetto ambizioso: raccoglierle tutte sotto il titolo *Novelle per un anno*, con l'obiettivo di arrivare a 365, una per ogni giorno, in ventiquattro volumi. Il progetto rimase incompiuto: ne uscirono quindici volumi, l'ultimo nel 1937, dopo la morte dell'autore. L'ordine non è né cronologico né tematico.

Due sono gli ambienti principali: la Sicilia di contadini, zolfatari e notabili, e la città di impiegati e piccoli borghesi soffocati da famiglie e uffici. Il meccanismo è spesso lo stesso: un evento minimo rompe la forma in cui vive un personaggio e gli mostra per un istante la vita.

12.3.1 *Il treno ha fischiato*

La novella, pubblicata nel 1914, appartiene al volume *L'uomo solo*. Il protagonista, Belluca, è un contabile docile e metodico: i colleghi lo chiamano «circoscritto», lo paragonano a un «vecchio somaro» con i paraocchi e lo tormentano per divertimento. Un giorno si ribella al capoufficio, che lo accusa di non aver lavorato, e viene portato in manicomio. I colleghi parlano di «febbre cerebrale», ma il narratore, che è suo vicino di casa, sa che quell'uomo vive una vita «impossibile»: mantiene tre donne cieche, due figlie vedove e sette nipoti, lavora di giorno in ufficio e di notte ricopia carte. Ecco il giorno della «ribellione».

Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutto a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai.

Così ilare, d'una ilarità vaga e piena di stordimento, s'era presentato all'ufficio. E, tutto il giorno, non aveva combinato niente.

La sera, il capo-ufficio, entrando nella stanza di lui, esaminati i registri, le carte:

— E come mai? Che hai combinato tutt'oggi?

Belluca lo aveva guardato sorridente, quasi con un'aria d'impudenza, aprendo le mani.

— Che significa? — aveva allora esclamato il capo-ufficio, accostandoglisi e prendendolo per una spalla e scrollandolo. — Ohé, Belluca!

— Niente, — aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra. — Il treno, signor Cavaliere.

— Il treno? Che treno?

— Ha fischiato.

— Ma che diavolo dici?

— Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare...

— Il treno?

— Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia... oppure oppure... nelle foreste del Congo... Si fa in un attimo, signor Cavaliere!

(Pirandello, *Il treno ha fischiato*, in *Novelle per un anno*, *L'uomo solo*)

Guida alla lettura

Comprensione. Il passo ricostruisce il giorno prima: Belluca arriva in ritardo, «ilare», non lavora; rimproverato, risponde con una frase senza senso apparente, e quando il capoufficio lo malmena si ribella per la prima volta.

Analisi. L'anafora «Pareva che... Pareva che... Pareva che» descrive la trasformazione come un'apertura dei sensi: il viso «allargato», i paraocchi «caduti», gli orecchi «sturati». Torna l'immagine del somaro con i paraocchi, usata poco prima, ma ora rovesciata. Il dialogo è costruito su battute brevissime e su ripetizioni («Il treno?», «Ha fischiato»), che isolano la frase misteriosa e la rendono comica per chi ascolta. La Siberia e il Congo sono luoghi dell'immaginazione: «si fa in un attimo».

Interpretazione. Il lettore conosce già la spiegazione che i colleghi ignorano: Belluca, sentendo di notte il fischio di un treno, si è ricordato che il mondo esiste. Non è impazzito; ha avuto un'illuminazione, quella che, con il termine usato per Joyce (capitolo 11), si può chiamare un'epifania. Ma la novella non promette una liberazione: Belluca tornerà al suo lavoro, chiede-

rà soltanto di poter fare di tanto in tanto, con la fantasia, una «capatina» nel mondo. La fuga è tutta interiore. Leggerai la notte del fischio negli esercizi.

ESEMPIO SVOLTO

Il comico e l'umoristico in Belluca. Applica alla novella lo schema dell'*Umorismo* (Figura 12.2).

1. *Avvertimento del contrario.* Un impiegato «mansueto e sottomesso» arriva in ritardo e parla di treni e del Congo: è il contrario di ciò che dovrebbe essere. I colleghi ridono e si fermano al comico.

2. *Riflessione.* Il narratore, che conosce la casa di Belluca, ricostruisce le sue condizioni di vita: tre cieche, dodici persone in tre letti, il lavoro notturno.

3. *Sentimento del contrario.* Ciò che sembrava follia diventa «naturalissimo» (la parola torna più volte): il lettore sorride ancora, ma con pietà.

Conclusione. I colleghi ridono, il narratore capisce: il lettore è invitato a passare dai primi al secondo.

Va ricordata almeno *La patente*, poi trasformata in atto unico: Rosario Chiàrchiaro, che ha fama di iettatore e per questo ha perso il lavoro, chiede al giudice una «patente» ufficiale di iettatore, per farsi pagare da chi teme il suo malocchio. Non potendo uscire dalla forma che gli altri gli hanno imposto, decide di indossarla fino in fondo.

12.3.2 *Ciàula scopre la luna*

La novella, raccolta nel volume *Dal naso al cielo*, è ambientata in una zolfara siciliana. Ciàula è il **caruso** (il garzone che trasporta il minerale dal fondo della miniera alla superficie) del vecchio picconiere zi' Scarda: ha più di trent'anni, ma tutti lo considerano uno «scemo», e il suo soprannome imita il verso della cornacchia. Non ha paura del buio della miniera, dove si muove sicuro «come dentro il suo alvo materno», ma ha paura del buio della notte all'aperto, che non conosce. Una sera zi' Scarda deve restare a lavorare, e Ciàula dovrà risalire per la prima volta di notte con il carico sulle spalle.

Tabella 12.1 Pirandello, *Ciàula scopre la luna* (*Novelle per un anno*, *Dal naso al cielo*), la conclusione: testo e osservazioni.

Testo	Osservazioni
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?	Il racconto segue la percezione di Ciàula: prima l'incertezza («quantunque gli paresse strano»), poi l'ipotesi sbagliata (gli ultimi bagliori del giorno), infine la domanda isolata in un capoverso di una sola parola: «Possibile?». La luce che «cresceva, cresceva» annuncia una scoperta.
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.	I gesti sono quelli di chi si libera e si stupisce: il carico che cade, le braccia sollevate, le «mani nere» (di zolfo e di fatica) aperte nella «chiarità d'argento». La Luna, con la maiuscola, appare in una frase solenne, con la coppia di aggettivi in apertura («Grande, placida») e la sinestesia di un «fresco, luminoso oceano di silenzio».
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!	Il narratore entra nella mente del personaggio con il discorso indiretto libero («E che poteva importare a Ciàula...», «Eccola, eccola là»): sapere che la luna esiste non è averla mai vista. La ripetizione «Ora, ora soltanto» e l'immagine del «ventre della terra» fanno della risalita una nascita.
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.	Il pianto non è di dolore ma di «conforto» e di «dolcezza». L'ultima frase è lunghissima e si apre come lo spazio della notte; la Luna è «ignara» di tutto, anche di lui, ma basta a vincere la paura. Il paesaggio non consola perché ricambia: consola perché esiste.

La novella è costruita su un rovesciamento: il buio della miniera, che dovrebbe far paura, è familiare; la notte aperta, che dovrebbe essere libertà, è temuta; e proprio nella notte arriva la rivelazione. Come Belluca, Ciàula «scopre» qualcosa che tutti sanno; ma non ha parole per dirlo, e la sua scoperta resta un'emozione muta.

Il confronto con *Rosso Malpelo* di Verga (capitolo 6), che racconta anch'esso un ragazzo sfruttato in una cava siciliana, è quasi obbligatorio; del resto Pirandello ammirava Verga, e nel 1920, per i suoi ottant'anni, lo celebrò a Catania con un discorso in cui lo opponeva a D'Annunzio. La Tabella 12.2 mette a fuoco somiglianze e differenze.

Tabella 12.2 *Rosso Malpelo* (Verga) e *Ciàula scopre la luna* (Pirandello) a confronto.

	Rosso Malpelo (1878)	*Ciàula scopre la luna* (1912)
Ambiente	una cava di rena rossa vicino a Catania	una zolfara dell'Agrigentino
Protagonista	un ragazzo, emarginato per i capelli rossi	un caruso adulto, considerato «scemo»
Chi racconta	un narratore interno alla comunità, che ne adotta i pregiudizi (regressione)	un narratore esterno, che entra nella coscienza del personaggio
Il buio e la luce	la cava è il destino; il protagonista vi scompare per sempre	dalla miniera si risale; la notte porta la scoperta della luna
Il finale	nessuna rivelazione: la legge del più forte resta immutata	un attimo di stupore e di conforto, che non cambia la condizione sociale
La poetica	impersonalità, eclisse dell'autore	umorismo: il personaggio grottesco suscita pietà

COLLEGAMENTI

Scienze e Storia · Lo zolfo siciliano. Nell'Ottocento la Sicilia era il primo produttore mondiale di zolfo, essenziale per l'industria chimica (acido solforico), per la polvere da sparo e per proteggere la vite. Il minerale veniva estratto a mano, in gallerie strette e calde, e fuso nei «calcaroni» per separarlo dalla roccia; a trasportarlo erano i *carusi*, spesso bambini.

Nel primo Novecento l'industria siciliana entrò in crisi per la concorrenza degli Stati Uniti, dove lo zolfo si estraeva fondendolo nel sottosuolo con acqua surriscaldata pompata nei pozzi (processo Frasch).

12.4 I romanzi

Pirandello scrive sette romanzi. I primi sono ancora vicini al Verismo; *I vecchi e i giovani* (1913) è un affresco storico della Sicilia dopo l'Unità. Ma i tre romanzi che contano per la «scomposizione delle forme» sono *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila*: tre narrazioni in prima persona, tre uomini che raccontano come hanno perso la propria identità.

12.4.1 *Il fu Mattia Pascal*

Il romanzo esce a puntate nel 1904 sulla rivista «Nuova Antologia», poi in volume; nell'edizione del 1921 Pirandello aggiunge in appendice un'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in cui risponde ai critici che avevano trovato la storia inverosimile. La storia è raccontata da Mattia stesso, che la scrive dopo averla vissuta: il titolo è la sua firma.

Mattia vive a Miragno, un immaginario paese della Liguria: il patrimonio paterno è stato dissipato da un amministratore disonesto, il matrimonio con Romilda è infelice, la suocera lo disprezza, il lavoro di bibliotecario è inutile, e nello stesso giorno ha perso la madre e una figlioletta. Un giorno fugge di casa. A Montecarlo vince alla roulette circa ottantaduemila lire; sul treno del ritorno legge su un giornale che a Miragno è stato trovato nella gora di un mulino, alla Stia, il cadavere di un uomo, e che moglie e suocera lo hanno riconosciuto: è lui, Mattia Pascal, suicida. È la prima «morte».

Mattia decide di non tornare e di diventare un altro: si sceglie il nome di Adriano Meis, si inventa un passato, cambia aspetto. Dopo un periodo di viaggi si stabilisce a Roma, in affitto nella casa di Anselmo Paleari, e si innamora della figlia Adriana. Ma la libertà si rivela una prigione: senza documenti non può sposarsi, non può denunciare il furto di dodicimila lire subito dal cognato di Adriana. È, dirà lui stesso, un «forestiere della vita». Allora inscena il suicidio di Adriano Meis, lasciando cappello e bastone sul Ponte Margherita, sul Tevere: è la seconda «morte». Torna a Miragno, ma la moglie si è risposata con l'amico Pomino e ha una bambina. Mattia rinuncia a riprendersi il suo posto e vive ai margini, ospite di una zia, scrivendo la sua storia in biblioteca. Le tre identità sono riassunte nella Figura 12.4.

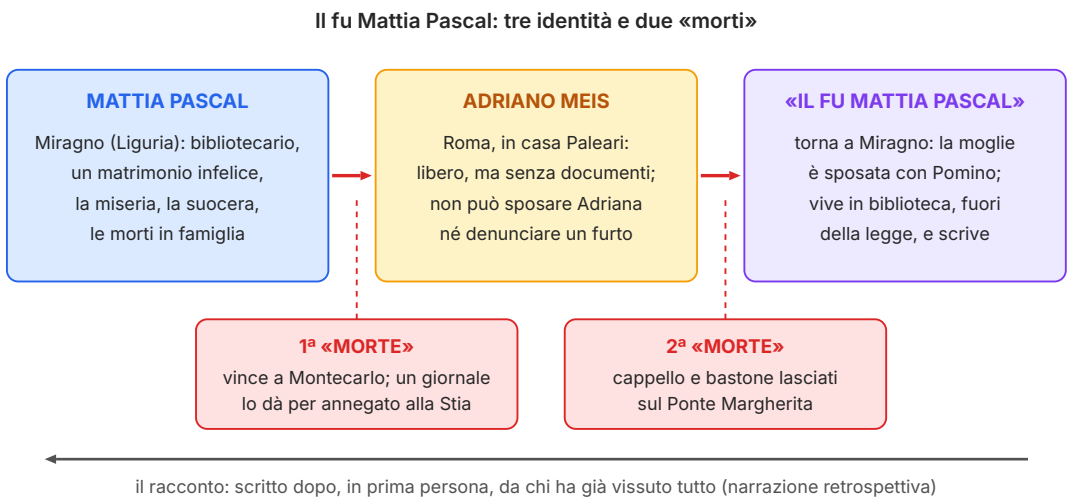


Figura 12.4 La trama del *Fu Mattia Pascal*: da Mattia ad Adriano Meis al «fu Mattia Pascal», attraverso due morti apparenti. Il racconto è scritto alla fine, in prima persona.

Il romanzo è narrato da un personaggio che sa già come è andata a finire: la **narrazione retrospettiva** gli permette di commentare, di anticipare, di ironizzare su se stesso. Il romanzo si apre con due «premesse» (la seconda «filosofica a mo' di scusa») e la trama avventurosa è continuamente interrotta da riflessioni, spesso affidate a un personaggio stravagante, il padrone di casa Anselmo Paleari, appassionato di filosofia e di spiritismo.

Nel 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.

(Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XII, *L'occhio e Papiano*; testo dell'ed. Treves 1919)

Guida alla lettura

Comprensione. Nell'*Elettra* di Sofocle Oreste vendica il padre Agamennone uccidendo la madre e il suo amante Egisto. Paleari immagina che, nel momento culminante, il cielo di carta del teatrino si strappi: Oreste, distratto dal buco, non riuscirebbe più ad agire.

Analisi. Il dialogo è comico: Paleari non aspetta la risposta («Mi lasci dire») e chiude con una sentenza. L'immagine centrale è una metafora: il «cielo di carta» è l'insieme delle certezze che permettevano all'eroe antico di agire senza dubbi (gli dèi, il destino, un ordine del mondo); lo **strappo nel cielo di carta** è la crisi di quelle certezze. Il confronto finale oppone due eroi: Oreste, che agisce, e Amleto, il personaggio di Shakespeare che esita, riflette e rimanda la vendetta.

Interpretazione. «Tutta la differenza… fra la tragedia antica e la moderna» è una definizione della modernità. L'uomo moderno è un Oreste che ha visto il buco: sa che il cielo è di carta e per questo non riesce più a credere fino in fondo in ciò che fa. Adriano Meis, che ascolta senza capire bene, è proprio un personaggio di questo tipo.

Nel capitolo successivo Paleari espone la sua «lanterninosofia», come la chiama ironicamente il narratore.

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna.

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.

(Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII, *Il lanternino*; testo dell'ed. Treves 1919)

Guida alla lettura

Comprensione e analisi. Il ragionamento parte da un confronto: l'albero «vive e non si sente», l'uomo invece ha il «tristo privilegio» di sentirsi vivere, cioè di avere coscienza di sé. Questo sentimento della vita è un **lanternino** che proietta intorno a noi un cerchio di luce: ciò che sta fuori sembra ombra «paurosa», ma quell'ombra esiste solo perché il lume è acceso. Nota l'anafora «un lanternino che...» e il discorso indiretto: le idee sono di Paleari, la voce è di Mattia, che le riferisce con ironia (poco prima ha definito la teoria «speciosissima»).

Interpretazione. Ciò che chiamiamo realtà è in parte una costruzione del nostro sentimento, «mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna». È lo stesso pensiero della pagina sulla vita e la forma, e non è un caso: quattro anni dopo, nel saggio *L'umorismo*, Pirandello riprende quasi con le stesse parole l'immagine, sostituendo il lanternino con la favilla rubata da Prometeo. La filosofia del personaggio stravagante diventa la filosofia dell'autore.

Leggi infine la conclusione del romanzo. Mattia è tornato a Miragno e passa le giornate in biblioteca con il vecchio don Eligio Pellegrinotto, che lo ha aiutato a scrivere la sua storia.

Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare.

— Intanto, questo, — egli mi dice: — che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.

Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità. Mia moglie è moglie di Pomino, e io non saprei proprio dire ch'io mi sia.

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.

(Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XVIII, *Il fu Mattia Pascal*; testo dell'ed. Treves 1919)

Guida alla lettura

Comprensione. Per don Eligio fuori della legge e delle «particolarità» che ci rendono riconoscibili non si può vivere; Mattia obietta di non essere rientrato né nell'una né nelle altre.

Analisi. L'epigrafe dettata dal giornalista locale Lodoletta è retorica paesana, con le V al posto delle U imitate dalle iscrizioni latine e formule solenni («colpito da avversi fati»). Il contrasto con la frase che segue è umoristico: Mattia porta i fiori sulla propria tomba e va «a vedermi morto e sepolto là». La domanda del curioso, «chi siete?», riprende la prima pagina del romanzo, dove Mattia diceva che l'unica cosa che sapeva di certo era il proprio nome. Anche il gesto è lo stesso, con le stesse parole («mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi»): il cerchio si chiude.

Interpretazione. La risposta, «Io sono il fu Mattia Pascal», è insieme una battuta e una definizione. Mattia non ha un'identità piena: non è più Adriano Meis, e non è di nuovo Mattia Pascal, ma un uomo che sopravvive alla propria forma. Non è una conclusione tragica né consolante, e la morale di don Eligio resta contraddetta dalla vita del protagonista. Il romanzo non risolve il conflitto fra vita e forma: lo mostra.

DA RICORDARE

***Il fu Mattia Pascal* in quattro punti.** 1) *La struttura*: narrazione in prima persona, retrospettiva, aperta da due premesse e chiusa ad anello. 2) *La trama*: tre identità (Mattia, Adriano Meis, «il fu Mattia») e due morti apparenti. 3) *Il tema*: la libertà fuori della forma sociale è impossibile, ma la forma, una volta abbandonata, non si può più riprendere. 4) *Lo stile*: comico e riflessivo insieme, con immagini memorabili (lo strappo nel cielo di carta, il lanternino).

12.4.2 *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Il romanzo esce nel 1915 con il titolo *Si gira...* e nel 1925 con il titolo definitivo. Il narratore, Serafino Gubbio, è un operatore cinematografico: il suo lavoro consiste nel girare la manovella della macchina da presa. Nei suoi quaderni descrive se stesso come una «mano» al servizio di una macchina, e il cinema come un'industria che riduce gli attori a immagini e gli uomini a ingranaggi. Alla fine, durante le riprese di una scena con una tigre, la finzione diventa tragedia reale, e Serafino continua a girare; per lo choc perde la voce.

COLLEGAMENTI

Storia dell'arte · Due modi di guardare la macchina. Negli stessi anni i futuristi (capitolo 10) esaltano la macchina, la velocità, il cinema come arte nuova, e i pittori come Boccioni e Balla cercano di rappresentare il movimento. Per Serafino Gubbio la macchina è invece un mostro che «mangia» la vita degli uomini e la restituisce in immagini. Due risposte opposte alla stessa modernità.

12.4.3 *Uno, nessuno e centomila*

L'ultimo romanzo esce a puntate nel 1925–1926 e in volume nel 1926, dopo una lunghissima gestazione. Il protagonista, Vitangelo Moscarda, è un uomo agiato che vive nella cittadina di Richieri, grazie alla banca ereditata dal padre e amministrata da due soci. Tutto comincia con un particolare insignificante.

— 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. —

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.

(Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, libro primo, cap. I, *Mia moglie e il mio naso*)

Guida alla lettura

Comprensione e analisi. La scena è domestica e quasi farsesca: un uomo davanti allo specchio, la moglie che con un sorriso gli rivela un difetto che lui non aveva mai notato. Il dialogo è rapido, segnato dalle domande incredule («Mi pende? A me? Il naso?») e dalla similitudine comica «come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda». Poi il tono cambia: il periodo si allunga e diventa ragionamento, con un lessico intellettuale («ammettere e sostenere», «invanire per le proprie fattezze»). La scoperta è sproporzionata alla causa: un «immeritato castigo».

Interpretazione. Da qui il titolo: credeva di essere *uno*; scopre di essere *centomila*, tante quante le immagini che ciascuno ha di lui (per la moglie Dida è «Gengè», un marito sciocco e caro; per il paese è un usuraio, figlio di un banchiere); arriva a essere *nessuno*. Per distruggere quelle immagini compie gesti incomprensibili, fino a chiudere la banca; creduto pazzo, dona i suoi beni per fondare un ospizio per poveri e va a viverci, rinunciando al nome e a ogni forma (Figura 12.5). È la conclusione più radicale: l'unica libertà possibile è non essere nessuno.

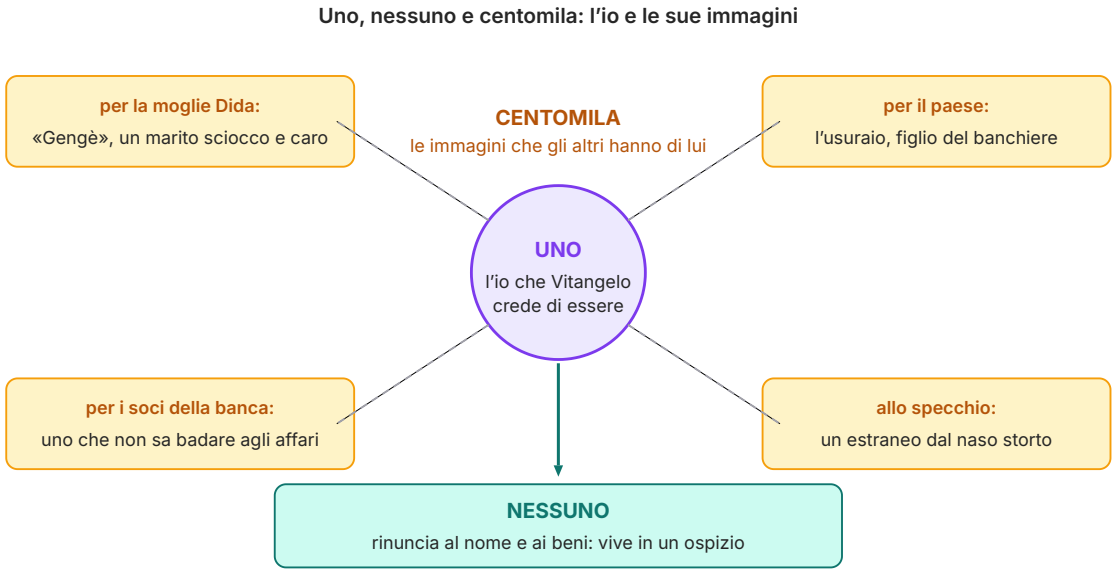


Figura 12.5 *Uno, nessuno e centomila*: Vitangelo Moscarda scopre di non essere «uno», ma le «centomila» immagini che gli altri hanno di lui; per liberarsene, sceglie di non essere «nessuno».

COLLEGAMENTI

Svevo e Pirandello. I due autori hanno in comune il protagonista che non coincide con la propria parte sociale (l'«inetto» di Svevo, il personaggio che rifiuta la forma), la prima persona di un uomo che si analizza, il tono comico di un'analisi spietata. Ma Svevo guarda all'io con la psicoanalisi e lavora sul tempo della memoria (capitolo 11); Pirandello lavora sul rapporto fra l'io e gli altri, fra persona e maschera, e lo porta anche sul palcoscenico. Zeno alla fine si dichiara sano in un mondo malato; Moscarda si salva rinunciando a essere qualcuno.

12.5 Il teatro

12.5.1 Dal teatro siciliano al grottesco

Le prime commedie di successo, scritte per Angelo Musco, sono in dialetto e nascono spesso dalle novelle: *Pensaci, Giacomino!* e *Liolà* portano in scena la Sicilia con un realismo vivace e comico. Ma già nel 1917 Pirandello passa a un teatro diverso, in italiano, ambientato nei salotti della piccola borghesia. Le situazioni sono quelle del dramma borghese, ma i personaggi, invece di agire, ragionano e si smascherano a vicenda, e spesso un personaggio-commentatore dice ciò che gli altri non vogliono vedere.

I critici hanno accostato questo teatro al cosiddetto **teatro del grottesco**, una tendenza degli anni della Grande guerra che deformava le convenzioni del dramma borghese fino al paradosso (il titolo esemplare è *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, 1916). Pirandello raccolse più tardi le sue opere teatrali sotto il titolo complessivo di *Maschere nude*: le maschere sono le forme sociali, e il teatro le mette a nudo.

12.5.2 *Così è (se vi pare)*

La commedia (1917) nasce dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. In un capoluogo di provincia il signor Ponza, nuovo impiegato della prefettura, impedisce alla suocera, la signora Frola, di vedere la moglie; i benpensanti, riuniti nel salotto del consigliere Agazzi, vogliono sapere perché. La signora Frola dice che il genero è un uomo buono ma ossessionato: crede che la prima moglie sia morta e che quella con cui vive sia una seconda moglie, e lei asseconda la sua illusione. Il signor Ponza dice esattamente il contrario: la prima moglie, figlia della signora Frola, è davvero morta, e la suocera, impazzita dal dolore, crede che la seconda moglie sia sua figlia. Un terremoto ha distrutto i documenti che potrebbero chiarire la verità. Laudisi, cognato di Agazzi, ride dell'inchiesta e ripete che ognuno ha la sua verità. Alla fine viene convocata la signora Ponza.

Signora Ponza *(dopo averli guardati attraverso il velo, dirà con solennità cupa)*: 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.

Guarderà attraverso il velo, tutti, per un istante; e si ritirerà. Silenzio.

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

Volgerà attorno uno sguardo di sfida derisoria.

Siete contenti?

Scoppierà a ridere.

Ah! ah! ah! ah!

(Pirandello, *Così è (se vi pare)*, atto III, scena nona; testo di *Maschere nude*, 1965)

Guida alla lettura

Comprensione. La signora Ponza, velata e «in gramaglie» (in abiti da lutto), dà entrambe le risposte: è figlia della signora Frola *e* seconda moglie del signor Ponza; per sé non è «nessuna», ma quella che gli altri credono.

Analisi. Le didascalie, scritte al futuro («dirà con solennità cupa», «Guarderà attraverso il velo»), sono indicazioni di regia molto precise. Il ritmo nasce dall'alternanza fra le frasi spezzate della signora Ponza e le reazioni del coro dei curiosi, soddisfatto e poi deluso. Il velo nero è un simbolo visivo: la verità non ha volto. La battuta finale di Laudisi e la sua risata chiudono la commedia in chiave umoristica.

Interpretazione. Ciò che conta non è sapere chi dica il vero, ma rispettare il «rimedio che la pietà» ha trovato per due persone ferite: la curiosità dei benpensanti appare crudele. Il titolo dice già tutto: il vero dipende da chi guarda.

12.5.3 *Sei personaggi in cerca d'autore*

La sera del 9 maggio 1921, al Teatro Valle di Roma, il pubblico assiste a uno spettacolo che non assomiglia a nessun altro. Il sipario è alzato, il palcoscenico è vuoto, senza scene: una compagnia sta per provare una commedia di Pirandello, *Il giuoco delle parti*, e il capocomico si lamenta del testo. A un tratto entrano sei figure vestite a lutto: il Padre, la Madre, il Figlio, la Figliastra, il Giovinetto e la Bambina. Sono personaggi nati dalla fantasia di un autore che non ha voluto scrivere il loro dramma, e chiedono di essere rappresentati. La prima fu accolta da una contestazione rumorosa (si racconta che dalla platea si gridasse «Manicomio!»), ma presto l'opera fece il giro del mondo. Nel 1925 Pirandello ne pubblicò un'edizione rivista con una prefazione che racconta come sono nati i personaggi; qui i Personaggi entrano dalla sala, salendo per due scalette.

Il padre *(facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette)*. Siamo qua in cerca d'un autore.

Il capocomico *(fra stordito e irato)*. D'un autore? Che autore?

Il padre. D'uno qualunque, signore.

Il capocomico. Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova.

La figliastra *(con gaja vivacità, salendo di furia la scaletta)*. Tanto meglio, tanto meglio, allora, signore! Potremmo esser noi la loro commedia nuova.

Qualcuno degli attori *(fra i vivaci commenti e le risate degli altri)*. Oh, senti, senti!

Il padre *(seguendo sul palcoscenico la Figliastra)*. Già, ma se non c'è l'autore!

Al Capocomico: Tranne che non voglia esser lei...

La Madre, con la Bambina per mano, e il Giovinetto saliranno i primi scalini della scaletta e resteranno lì in attesa. Il Figlio resterà sotto, scontroso.

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?

[...]

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.

(Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, ed. 1925)

Guida alla lettura

Comprensione. Al Capocomico, che li prende per pazzi, il Padre risponde che la vita è piena di assurdità vere anche se non verosimili, mentre il mestiere dell'attore consiste nel far sembrare vero ciò che non lo è.

Analisi. La scena procede per battute brevi e per equivoci, come una commedia brillante, ma i temi sono filosofici: realtà e finzione, vero e verosimile, vita e personaggio. Le didascalie disegnano i rapporti fra le figure (la Figliastra «con gaja vivacità», il Figlio «scontroso», in disparte) e annunciano i loro ruoli nel dramma. L'ultima battuta del Padre, «si nasce anche personaggi», rovescia il rapporto abituale: il personaggio non è una copia della vita, è una forma di vita.

Interpretazione. Qui nasce il **metateatro**, il teatro che rappresenta se stesso: attori e personaggi si scontrano sullo stesso palcoscenico, davanti al pubblico reale, come mostra la Figura 12.6. Quando gli attori proveranno a recitare il dramma dei Personaggi, questi non si riconosceranno: la rappresentazione tradisce sempre la vita. Il dramma stesso (l'incontro equivoco fra il

Padre e la Figliastra in una casa d'appuntamenti; la Bambina che annega, il Giovinetto che si spara) arriva solo a frammenti, conteso fra i personaggi, ciascuno con la propria versione.

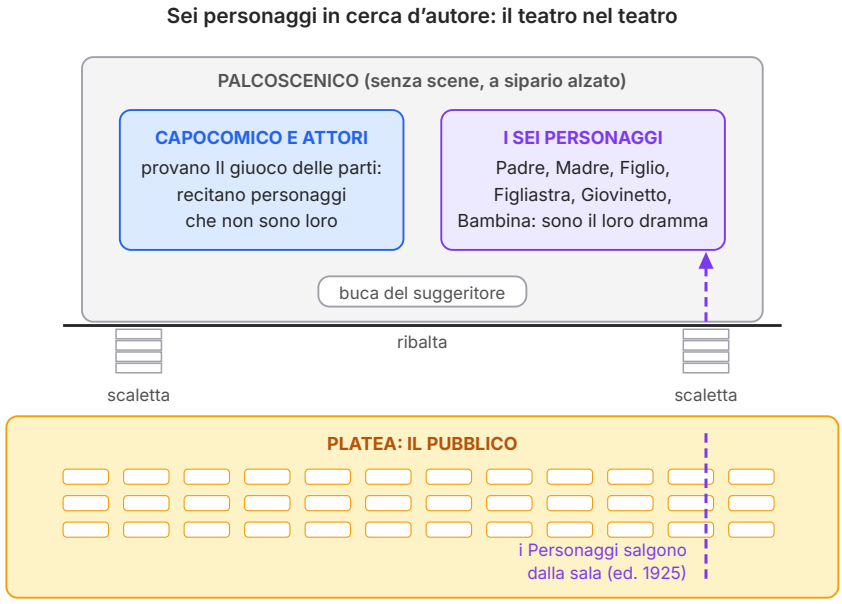


Figura 12.6 Il metateatro dei *Sei personaggi*: sul palcoscenico vuoto si incontrano gli attori della compagnia e i Personaggi senza autore, davanti al pubblico. Nell'edizione del 1925 i Personaggi entrano dalla sala.

ESEMPIO SVOLTO

Come si riconosce il metateatro. Prendi una scena e poni quattro domande.

1. *Chi guarda chi?* Gli attori diventano spettatori dei Personaggi, e il pubblico reale guarda entrambi.

2. *Si parla del teatro?* Sì: della verosimiglianza, del mestiere dell'attore, del rapporto fra autore e personaggio.

3. *Le convenzioni sono esibite?* Il sipario è alzato, non ci sono scene, compaiono suggeritore e direttore di scena.

4. *La finzione si incrina?* Alla fine, dopo il colpo di pistola, gli attori gridano chi «Finzione!» chi «Realtà!».

Conclusione. Quattro «sì»: il teatro riflette su se stesso. Pirandello ne trarrà una trilogia del **teatro nel teatro**: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

12.5.4 *Enrico IV*

Nel dramma del 1922 un nobile, durante una cavalcata in maschera organizzata vent'anni prima, impersonava l'imperatore Enrico IV di Franconia, quello dell'umiliazione di Canossa (1077); era caduto da cavallo (si scoprirà che qualcuno, forse il rivale in amore Belcredi, aveva pungolato la sua cavalcatura), aveva battuto la testa e si era risvegliato convinto di essere davvero Enrico IV. Da allora vive in una villa arredata come un castello medievale, servito da giovani travestiti. Quando la donna che amava, la marchesa Matilde Spina, arriva con Belcredi, la figlia Frida e un medico che vuole tentare una cura, si scopre che il protagonista è guarito da anni e ha scelto di continuare la sua «pazzia».

> **Enrico IV** *(voltandosi di scatto al Dottore)*. E allora, dottore, vedete se il caso non è veramente nuovo negli annali della pazzia! — preferii restar pazzo — trovando qua tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla — con la più lucida coscienza — la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d'un sasso che m'aveva ammaccato la testa! La solitudine — questa — così squallida e vuota come m'apparve riaprendo gli occhi — rivestirmela subito, meglio, di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale
>
> [...]
>
> 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.
>
> (Pirandello, *Enrico IV*, atto III)

Guida alla lettura

Comprensione e analisi. Guarito dopo circa dodici anni, il protagonista ha scelto di restare pazzo «con la più lucida coscienza», per vendicarsi del destino e della vita andata avanti senza di lui. I trattini imitano un parlato concitato; le antitesi (guarire/fare il pazzo, «quieto»/«agitatamente») sono il centro dell'argomentazione. L'ultima frase capovolge le posizioni: i pazzi sono gli altri, che vivono la loro maschera senza saperlo.

Interpretazione. Enrico IV è il personaggio che ha capito il gioco delle forme e sceglie la maschera più vistosa per non doverne portare altre. Ma la scelta si rivela una trappola: alla fine, provocato, ferisce Belcredi con una spada (un grido dalle quinte lascia intendere che la ferita sia mortale), e da quel momento è costretto a restare Enrico IV per sempre, perché solo la follia può proteggerlo dalle conseguenze del delitto. La maschera scelta liberamente diventa una condanna.

L'ultimo dramma, *I giganti della montagna*, rimasto incompiuto, racconta una compagnia di attori girovaghi che porta una favola poetica a un pubblico che non la comprende: è stato letto come un testamento sul destino dell'arte in un mondo di forza e di denaro.

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 e insegna al Magistero.
- Il dissesto del 1903 (la frana della zolfara di Aragona) e la malattia mentale della moglie segnano la sua vita; il successo arriva con la narrativa e poi, dal 1916–1917, con il teatro.
- Aderisce al fascismo nel 1924 e dirige il Teatro d'Arte (1925, con Marta Abba); riceve il Nobel nel 1934.
- *L'umorismo* (1908; 2ª ed. 1920) distingue l'**avvertimento del contrario** (il comico) dal **sentimento del contrario** (l'umorismo), che nasce dalla riflessione e unisce riso e pietà.
- La vita è un flusso continuo; la **forma** la fissa in nomi, ruoli, ideali e giudizi altrui; la **maschera** è la forma che recitiamo. Ne derivano la frantumazione dell'io, il relativismo e l'incomunicabilità.
- Il relativismo di Pirandello è filosofico e psicologico, non deriva dalla fisica di Einstein.
- Le *Novelle per un anno* (15 volumi, 1922–1937): in *Il treno ha fischiato* e *Ciàula scopre la luna* un evento minimo apre per un attimo la forma e rivela la vita.
- *Il fu Mattia Pascal* (1904): tre identità e due morti apparenti; narrazione retrospettiva in prima persona; lo «strappo nel cielo di carta» e la «lanterninosofia».
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915/1925) critica la civiltà delle macchine; *Uno, nessuno e centomila* (1926) porta alla rinuncia a ogni identità.
- Il teatro passa dalle commedie siciliane al dramma borghese smontato dall'interno (*Così è (se vi pare)*, 1917: la verità dipende da chi guarda).
- *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921; ed. 1925) inaugura il **metateatro**; *Enrico IV* (1922) fa della follia una maschera scelta, che diventa condanna.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Secondo *L'umorismo*, che cosa distingue il comico dall'umoristico?
   - **A.** Il comico nasce dalla riflessione, l'umorismo dalla prima impressione
   - **B.** Il comico si ferma all'avvertimento del contrario; l'umorismo nasce dalla riflessione e produce il sentimento del contrario
   - **C.** Il comico riguarda le persone, l'umorismo le cose
   - **D.** Il comico è sempre crudele, l'umorismo sempre bonario

2. ● Nella visione di Pirandello, che cosa sono le «forme»?
   - **A.** I generi letterari tradizionali
   - **B.** Le leggi della natura che regolano il flusso della vita
   - **C.** I concetti, gli ideali, i ruoli e le immagini che fissano e irrigidiscono il flusso della vita
   - **D.** Le apparenze esteriori, contrapposte alla bellezza interiore

3. ● Perché Belluca, in *Il treno ha fischiato*, viene creduto pazzo?
   - **A.** Perché tenta di salire su un treno senza biglietto
   - **B.** Perché dichiara di voler emigrare in America
   - **C.** Perché smette di prendersi cura della famiglia
   - **D.** Perché si ribella al capoufficio e parla di treni, della Siberia e del Congo

4. ●● Che cosa simboleggia, nel *Fu Mattia Pascal*, lo «strappo nel cielo di carta»?
   - **A.** La crisi delle certezze che permettevano all'uomo antico di agire senza dubbi
   - **B.** La censura che colpiva il teatro di marionette
   - **C.** Il desiderio di Adriano Meis di tornare a Miragno
   - **D.** L'invenzione del cinema, che rende inutile il teatro

5. ●● Perché la libertà di Adriano Meis si rivela una prigione?
   - **A.** Perché la polizia lo cerca per il furto di dodicimila lire
   - **B.** Perché ha perso al gioco tutto il denaro vinto
   - **C.** Perché senza un'identità legale non può sposarsi, denunciare un furto, vivere pienamente fra gli altri
   - **D.** Perché la moglie lo ha riconosciuto a Roma

6. ●● Quale affermazione su *Così è (se vi pare)* è corretta?
   - **A.** La commedia mostra che la verità dipende dal punto di vista e che la curiosità dei benpensanti è crudele
   - **B.** La commedia si chiude rivelando che la signora Frola è pazza
   - **C.** La signora Ponza conferma la versione del marito
   - **D.** Laudisi conduce l'inchiesta per scoprire la verità

7. ●● Che cosa si intende per metateatro?
   - **A.** Un teatro che rappresenta miti antichi
   - **B.** Un teatro senza attori, affidato alle marionette
   - **C.** Un teatro di propaganda politica
   - **D.** Un teatro che porta in scena il proprio funzionamento: attori, personaggi, autore, convenzioni

8. ●●● Quale fra queste affermazioni sul relativismo di Pirandello è corretta?
   - **A.** È un'applicazione letteraria della teoria della relatività di Einstein
   - **B.** È una posizione filosofica e psicologica sulla conoscenza delle persone e dei fatti, già presente nelle opere del 1904–1908
   - **C.** Nega che esistano persone e fatti reali
   - **D.** Fu introdotto da Pirandello solo nelle opere teatrali degli anni Venti

Comprensione e parafrasi

9. ● Riscrivi in italiano di oggi, in non più di cinque righe, il passo dell'*Umorismo* sulla vecchia signora, distinguendo con chiarezza i due momenti.

10. ● Spiega il significato delle seguenti parole ed espressioni nel loro contesto: «manteca» (*L'umorismo*); «circoscritto» (*Il treno ha fischiato*); «caruso» e «calcherone» (*Ciàula scopre la luna*); «speciosissima» (*Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII); «in gramaglie» (*Così è (se vi pare)*).

11. ●● Parafrasa il passo dell'*Umorismo* sulla vita come «flusso continuo», sciogliendo le metafore del fiume e degli argini.

12. ●● Parafrasa la «lanterninosofia» di Anselmo Paleari (cap. XIII) e spiega che cosa sia l'«ombra paurosa» oltre il cerchio di luce.

13. ●● Riassumi con parole tue la conclusione del *Fu Mattia Pascal*: che cosa dice don Eligio, che cosa obietta Mattia, che cosa succede al cimitero.

Analisi del testo

14. ● Nel passo sulla vecchia signora individua le scelte sintattiche e lessicali che distinguono il momento del riso da quello della riflessione.

15. ●● *Il treno ha fischiato*: analizza l'anafora «Pareva che...» e spiega come l'immagine del «vecchio somaro» con i paraocchi venga ripresa e rovesciata.

16. ●● *Ciàula scopre la luna*: individua nel finale una sinestesia, una ripetizione espressiva e un esempio di discorso indiretto libero; spiega la funzione di ciascuno.

17. ●● *Il fu Mattia Pascal*, cap. XII: spiega la metafora del «cielo di carta» e il confronto fra Oreste e Amleto. Perché la battuta è affidata a Paleari e non al narratore?

18. ●● Confronta l'incipit e la conclusione del *Fu Mattia Pascal*: quali parole e quali gesti si ripetono? Che effetto produce la struttura ad anello?

19. ●● *Uno, nessuno e centomila*: analizza come cambia il ritmo del passo dal dialogo con la moglie alla riflessione di Moscarda; individua la similitudine comica e commentala.

20. ●●● *Così è (se vi pare)*: analizza le didascalie della scena finale (tempi verbali, indicazioni per gli attori, il velo) e la loro funzione drammatica.

21. ●●● *Enrico IV*: individua le antitesi su cui è costruita la battuta del protagonista e spiega come rovescino il rapporto fra «sani» e «pazzi».

Contestualizzare e collegare

22. ●● Confronta *Ciàula scopre la luna* con *Rosso Malpelo* di Verga (capitolo 6) sotto tre aspetti: il narratore, il rapporto fra buio e luce, il finale. Perché si può dire che Pirandello parte dal Verismo per andare oltre?

23. ●● Svevo e Pirandello: scegli un tema comune (l'identità, la malattia, la narrazione in prima persona) e mostra come lo affrontano Zeno e Mattia Pascal (o Moscarda).

24. ●● Serafino Gubbio e i futuristi: due modi opposti di vedere la macchina e il cinema. Collega il romanzo al *Manifesto del Futurismo* (capitolo 10).

25. ●●● Un compagno sostiene che «Pirandello ha portato in letteratura la relatività di Einstein». Scrivi una risposta di 8–10 righe che corregga l'errore, distinguendo il relativismo pirandelliano dalla teoria fisica.

Scrivere

26. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) alla conclusione del *Fu Mattia Pascal*, seguendo il percorso comprensione, analisi, interpretazione.

27. ●● «Ognuno ha la sua verità.» Discuti l'affermazione (20 righe) partendo da *Così è (se vi pare)* e collegandola a un'esperienza del nostro tempo (i social network, la testimonianza, la cronaca).

28. ●●● Il personaggio pirandelliano e la maschera: scrivi un confronto argomentato (25 righe) fra Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda ed Enrico IV, mostrando come ciascuno reagisce alla scoperta della propria forma.

Verso l'esame

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...

(Pirandello, *Il treno ha fischiato*, in *Novelle per un anno*, *L'uomo solo*)

29. ●●● **Tipologia A.** Leggi il passo riportato sopra: il narratore riferisce ciò che Belluca gli ha raccontato della notte in cui ha sentito fischiare il treno. **Comprensione e analisi.** 1) Riassumi il contenuto del passo in non più di cinque righe. 2) Individua le immagini che rappresentano la vita di prima di Belluca e quelle che rappresentano il mondo ritrovato: quali campi semantici prevalgono? 3) Analizza la sintassi del terzo capoverso: ripetizioni, esclamazioni, puntini di sospensione. Che cosa imita questo andamento? 4) Chi parla nel passo? Riconosci la tecnica con cui il narratore riferisce i pensieri del personaggio. 5) Spiega l'espressione «questo stesso palpito del tempo» e il paragone del «brivido elettrico». **Interpretazione.** Sulla base di questo testo e delle altre letture del capitolo, elabora un'interpretazione complessiva del tema della fuga in Pirandello (Belluca, Ciàula, Mattia Pascal, Moscarda), confrontandolo, se vuoi, con altri autori del Novecento che conosci.

PER APPROFONDIRE

- [PIR] I romanzi di Pirandello nell'edizione dei «Meridiani»: leggi per intero *Il fu Mattia Pascal*, con l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, e *Uno, nessuno e centomila*.
- [FER] Le pagine su Pirandello: la poetica dell'umorismo, i romanzi, la rivoluzione teatrale.
- [CON] Per la collocazione di Pirandello nella letteratura dell'Italia unita e per una scelta delle novelle.
- [DEM] Per la situazione linguistica della Sicilia e per il rapporto fra lingua e dialetto nel teatro del primo Novecento.

Glossario del capitolo

Avvertimento del contrario
La percezione immediata che qualcosa è il contrario di come dovrebbe essere; produce il riso ed è il fondamento del comico.

Capocomico
Nel teatro italiano fra Otto e Novecento, l'attore principale di una compagnia, che ne è anche direttore e impresario.

Caruso
Nelle zolfare siciliane, il garzone (spesso un ragazzo) che trasportava a spalla il minerale dal fondo della miniera alla superficie.

Comico
Nell'*Umorismo*, la reazione che si ferma all'avvertimento del contrario.

Forma (in Pirandello)
Ciò che arresta e irrigidisce il flusso della vita: concetti, ideali, ruoli sociali, nomi, giudizi degli altri.

Lanterninosofia
Nel *Fu Mattia Pascal*, la teoria di Anselmo Paleari: il sentimento della vita è un lanternino che illumina un cerchio intorno a noi e crea l'ombra che ci spaventa.

Maschera
La forma che ciascuno indossa o si vede imposta nei rapporti sociali; in Pirandello anche l'immagine con cui gli altri ci identificano.

Metateatro
Teatro che rappresenta se stesso, mettendo in scena attori, personaggi, autore e convenzioni dello spettacolo; in Pirandello, la trilogia del «teatro nel teatro».

Narrazione retrospettiva
Racconto condotto da un narratore che riferisce a cose concluse fatti già vissuti, e può quindi commentarli e anticiparli.

Relativismo conoscitivo
Termine dei critici per la convinzione pirandelliana che non esista una verità oggettiva su persone e fatti, ma tante verità quanti sono i punti di vista.

Scomposizione
In Pirandello, il procedimento dell'arte umoristica che smonta immagini, personaggi e trame invece di comporli in un insieme armonico.

Sentimento del contrario
La partecipazione che nasce quando la riflessione va oltre l'avvertimento del contrario e ne comprende le ragioni: il riso si mescola alla pietà.

Teatro del grottesco
Tendenza teatrale italiana degli anni della Grande guerra che deforma fino al paradosso le situazioni del dramma borghese.

Umorismo
Per Pirandello, la disposizione che fa cogliere insieme il comico e il doloroso di una situazione: nasce dalla riflessione e produce il sentimento del contrario.

Vita (in Pirandello)
Il flusso continuo e mutevole dell'esistenza, che non si lascia fissare in forme stabili.

Soluzioni

1. B: il comico è l'avvertimento del contrario (rido perché vedo una contraddizione); l'umorismo nasce quando la riflessione va «più addentro» e produce il sentimento del contrario, in cui il riso si unisce alla pietà.

2. C: le forme sono ciò in cui cerchiamo di «arrestare» il flusso della vita: «i concetti... gli ideali... tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci», e anche l'immagine che gli altri hanno di noi.

3. D: il mansueto Belluca, rimproverato, si ribella e risponde che «il treno ha fischiato», parlando della Siberia e del Congo; i colleghi pensano a una «febbre cerebrale».

4. A: il cielo di carta rappresenta le certezze (gli dèi, il destino, un ordine del mondo) che sostenevano l'eroe antico; lo strappo è il dubbio moderno, che trasforma Oreste in Amleto.

5. C: Adriano Meis non esiste per la legge: non può sposare Adriana, non può denunciare il furto subito, non può vivere fra gli altri; è un «forestiere della vita».

6. A: la signora Ponza si dichiara insieme figlia della signora Frola e seconda moglie del signor Ponza, e «per sé» nessuna; la commedia condanna la curiosità di chi vuole sapere a ogni costo. Laudisi non conduce l'inchiesta: ne ride.

7. D: il metateatro è il teatro che rappresenta se stesso; nei *Sei personaggi* attori, capocomico, personaggi e convenzioni sceniche diventano il soggetto dell'opera.

8. B: il relativismo pirandelliano riguarda la conoscenza di sé e degli altri ed è già formulato nel *Fu Mattia Pascal* (1904) e nell'*Umorismo* (1908); non deriva dalla fisica di Einstein (A), non nega la realtà (C), non nasce col teatro (D).

9. Parafrasi modello: «Vedo una vecchia signora con i capelli tinti e impomatati, truccata in modo goffo e vestita da ragazza, e mi viene da ridere: capisco che è l'opposto di come dovrebbe essere una signora anziana. Questa è la reazione comica. Ma se ci rifletto, penso che forse non si diverte a conciarsi così: forse ne soffre e lo fa per illudersi di trattenere l'amore di un marito molto più giovane. Allora non riesco più a ridere come prima: la riflessione mi ha portato più a fondo, dall'avvertimento al sentimento del contrario. Questa è la differenza fra comico e umoristico.»

10. «Manteca»: pomata grassa per capelli (lo spagnolo *manteca* è «burro», «grasso»). «Circoscritto»: chiuso in limiti strettissimi, senza interessi al di fuori del lavoro. «Caruso»: garzone che trasporta il minerale dal fondo della zolfara alla superficie. «Calcherone» (o calcarone): grande cumulo di minerale, coperto e incendiato, in cui lo zolfo fondeva e si separava dalla roccia. «Speciosissima»: molto ingegnosa ma solo in apparenza convincente (dal latino *speciosus*, «di bell'aspetto»). «In gramaglie»: vestita a lutto.

11. Parafrasi modello: «La vita scorre continuamente, come un fiume, e noi cerchiamo di fermarla e di darle forme stabili, dentro di noi e fuori, perché noi stessi siamo già forme fisse che si muovono fra altre forme, e possiamo seguire la vita solo finché, irrigidendoci, non ci fermiamo del tutto. Le forme con cui cerchiamo di fermarla sono i concetti, gli ideali a cui vogliamo restare fedeli, le illusioni che ci costruiamo, la posizione sociale in cui ci sistemiamo. Ma dentro di noi la vita continua a scorrere, confusa, sotto gli argini e oltre i limiti che ci diamo per costruirci una coscienza e una personalità.» Il fiume è la vita, gli argini sono le forme.

12. Parafrasi modello: per nostra sfortuna non siamo come gli alberi, che vivono senza saperlo; gli uomini hanno il triste privilegio di sentirsi vivere, e

scambiano questo sentimento interiore, che cambia con il tempo e le circostanze, per una realtà esterna. Il sentimento della vita è come una lanterna che ciascuno porta accesa: ci fa vedere il bene e il male e illumina un cerchio intorno a noi, oltre il quale c'è un'ombra spaventosa che esiste solo perché la lanterna è accesa, ma che dobbiamo credere vera finché essa arde. L'«ombra paurosa» (che Paleari, subito dopo, chiama «ombra fittizia») è ciò che crediamo esista fuori di noi (il buio, il mistero, la morte) e che invece dipende dai limiti della nostra coscienza.

13. Traccia: don Eligio conclude che fuori della legge e delle «particolarità» personali non si può vivere; Mattia ribatte che non è rientrato né nella legge né nella sua identità: la moglie ha sposato Pomino e lui non sa chi sia. Al cimitero c'è ancora la lapide, retorica, dedicata a lui ma posta sulla tomba dello sconosciuto annegato; Mattia ci porta i fiori e, a chi gli chiede chi sia, risponde: «Io sono il fu Mattia Pascal».

14. Primo momento: frasi brevi e coordinate, verbi al presente («Vedo», «Mi metto a ridere»), descrizione caricaturale (aggettivi come «orribile», «goffamente»), un verbo di percezione immediata («Avverto»). Secondo momento: un lungo periodo ipotetico («Ma se ora interviene...»), subordinate concatenate, avverbi di dubbio («forse», ripetuto), lessico della riflessione («mi suggerisce», «s'inganna», «lavorando in me»), la metafora spaziale «oltre... più addentro». Il passaggio dal riso alla pietà è anche un passaggio dalla paratassi all'ipotassi.

15. L'anafora «Pareva che» introduce tre immagini parallele: il viso «allargato», i paraocchi «caduti», gli orecchi «sturati»; il ritmo ternario e il verbo «pareva» danno alla trasformazione un carattere quasi magico. Prima Belluca era un «vecchio somaro» che tirava la carretta «con tanto di paraocchi»; ora i paraocchi cadono e lo «spettacolo della vita» si spalanca: la metafora animale, prima degradante, diventa l'immagine di una liberazione.

16. Sinestesia: «luminoso oceano di silenzio» (vista e udito). Ripetizioni: «cresceva, cresceva», «Ora, ora soltanto», «Eccola, eccola là, eccola là», «la Luna!... la Luna!»: rendono lo stupore crescente. Discorso indiretto libero: «E che poteva importare a Ciàula, che in cielo ci fosse la Luna?» e «Eccola, eccola là... C'era la Luna!»: le parole del narratore riproducono il pensiero del personaggio senza verbi introduttivi, e il lettore vede la scena con gli occhi di Ciàula.

17. Il «cielo di carta» è la volta dipinta del teatrino, quindi una certezza fragile e artificiale: rappresenta l'ordine (divino, morale, razionale) in cui l'eroe antico credeva. Lo strappo apre la scena alle influenze del dubbio, e Oreste, che agisce, diventa Amleto, che esita. Affidare la battuta a Paleari, un personaggio stravagante, permette a Pirandello di esprimere un'idea seria in forma comica, lasciando al lettore la responsabilità di prenderla sul serio; Adriano, che la ascolta senza capire, ne è senza saperlo un esempio.

18. All'inizio Mattia dice che l'unica cosa certa era il proprio nome e, quando gli chiedono un consiglio, «mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi» e rispondeva «Io mi chiamo Mattia Pascal»; alla fine ripete gli stessi gesti («Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi») e risponde «Io sono il fu Mattia Pascal». La struttura ad anello fa misurare la distanza percorsa: il nome, che era l'unica certezza, è diventato il nome di un morto; il passaggio dall'imperfetto al presente segna il tempo della scrittura.

19. Il dialogo iniziale è rapido, con battute brevi, domande incredule e la similitudine comica «come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda», che abbassa il protagonista a una reazione istintiva e un po' ridicola. Poi il narratore passa a un periodo lungo e riflessivo, con un lessico astratto e un po' solenne («ammettere e sostenere», «sortire un corpo deforme», «invanire per le proprie fattezze»): la sproporzione fra la causa (un naso che pende) e la riflessione è il segno dell'umorismo.

20. Le didascalie sono al futuro («dirà», «Guarderà», «si ritirerà», «Volgerà», «Scoppierà»), come istruzioni per una messinscena; indicano tono e gesti («con solennità cupa», «con un parlare lento e spiccato», «stupiti e delusi, sommessamente») e scandiscono le reazioni del coro («Tutti»). Il velo nero, che nasconde il volto, è il segno visivo dell'im-

possibilità di conoscere la verità: la signora Ponza non ha un volto proprio, è ciò che gli altri credono. Il «Silenzio» prima della battuta di Laudisi crea la pausa che rende efficace la risata finale.

21. Antitesi: «guarito» / «fare il pazzo»; «so perfettamente» / «senza saperla e senza vederla»; «quieto» / «agitatamente»; «lucida coscienza» / «pazzia». Enrico IV afferma di essere sano perché è consapevole della propria finzione, mentre gli altri recitano le loro maschere senza saperlo: dunque i veri pazzi sono loro. Il rovesciamento è tipico dell'umorismo: ciò che la società giudica follia appare come lucidità, e la «normalità» come una follia inconsapevole.

22. Traccia: in Verga il narratore popolare adotta i pregiudizi della comunità, in Pirandello un narratore esterno entra con pietà nella coscienza di Ciàula; in *Rosso Malpelo* il buio della cava inghiotte il protagonista, in Ciàula la risalita porta alla luce della luna; il finale verghiano non concede rivelazioni, quello pirandelliano offre un attimo di conforto che non cambia però la condizione sociale. Pirandello conserva l'ambiente verista ma sposta l'attenzione dalla legge sociale all'esperienza interiore e alla scoperta improvvisa.

23. Traccia: identità (Zeno si racconta allo psicanalista e non è attendibile; Mattia perde e cambia identità; Moscarda scopre di essere centomila); malattia (per Zeno la salute è un problema centrale; per Pirandello la «follia» è spesso il nome che la società dà alla verità: Belluca, Moscarda, Enrico IV); prima persona (memoria e tempo misto in Svevo; narrazione retrospettiva e umoristica in Pirandello). In entrambi un tono comico rende sopportabile un'analisi spietata.

24. Traccia: il futurismo esalta la macchina, la velocità e la modernità, vede nel cinema un'arte nuova; Serafino Gubbio vede nella macchina da presa un mostro che riduce l'uomo a una «mano» e la vita a immagini, e la scena finale (la tigre, la morte reale filmata) mostra lo spettacolo che divora la vita. Due risposte opposte alla stessa trasformazione tecnologica.

25. Traccia: il relativismo pirandelliano è una tesi sulla conoscenza delle persone e dei fatti (ognuno vede gli altri, e se stesso, in modo diverso), formulata già nel 1904–1908; la relatività ristretta (1905) e generale (1915) di Einstein è una teoria fisica sulle misure di spazio e di tempo per osservatori in moto, che individua anche grandezze invarianti, uguali per tutti. il pensiero di Pirandello non ne deriva: la somiglianza è solo nella parola. Indicatori: correttezza delle informazioni, chiarezza della distinzione, argomentazione.

26. Traccia: comprensione (la morale di don Eligio, l'obiezione di Mattia, la lapide, la risposta finale); analisi (la retorica dell'epigrafe, l'umorismo del vedersi «morto e sepolto», la struttura ad anello con l'incipit); interpretazione (l'impossibilità di vivere fuori della forma e di rientrarvi; un finale aperto, né tragico né consolante). Indicatori: comprensione del testo, analisi stilistica, contestualizzazione nella poetica dell'umorismo, organizzazione del commento.

27. Traccia: definire l'affermazione (relativismo); il caso di *Così è (se vi pare)*: due versioni inconciliabili, la verità che «non ha volto», la pietà contro la curiosità; collegamento con l'attualità (versioni diverse di uno stesso fatto, il ruolo dei punti di vista e dei filtri, ma anche il rischio che «ognuno ha la sua verità» diventi un alibi per negare i fatti verificabili); posizione personale argomentata. Indicatori: chiarezza della tesi, pertinenza degli esempi, coerenza dell'argomentazione, correttezza linguistica.

28. Traccia: Mattia fugge dalla forma ma scopre che fuori della forma non si vive, e finisce in una condizione intermedia («il fu»); Moscarda distrugge le forme che gli altri gli attribuiscono e approda alla rinuncia totale («nessuno»); Enrico IV sceglie consapevolmente una maschera estrema, che dopo il delitto diventa obbligata. Tre gradi della stessa scoperta: la fuga, la dissoluzione, la maschera scelta. Indicatori: conoscenza dei testi, capacità di confronto, uso dei concetti della poetica (vita/forma, maschera), organizzazione.

29. 1) Una notte, non riuscendo a dormire, Belluca sente fischiare un treno: quel suono lo libera dall'oppressione della sua vita, gli ricorda le città dove era stato da giovane e gli fa sentire che, men-

tre lui soffre, nel mondo milioni di uomini vivono in altro modo, fra montagne, oceani e foreste. 2) Vita di prima: «sepolcro scoperchiato», «casa orrenda», «bestia bendata», «stanga del molino», «prigione», «arida, ispida angustia della sua computisteria» (campo semantico della chiusura, della prigionia, del lavoro animale); mondo ritrovato: «vuoto arioso», «spalancava enorme», le città che «sfavillavano di luci», «lande, montagne, foreste, mari», le «azzurre fronti» delle montagne (apertura, luce, spazio). 3) Ripetizioni («C'era, ah! c'era... c'era il mondo, tanto, tanto mondo»; «poteva, ecco, poteva»), esclamazioni, elenchi di città e di paesaggi, puntini di sospensione: la sintassi imita l'emozione e il flusso dell'immaginazione, quasi un respiro affannoso. 4) Parla il narratore, ma i pensieri sono di Belluca, riferiti con il discorso indiretto libero (esclamazioni, deittici «qua», «ora», «ecco», il punto di vista del personaggio). 5) L'attimo vissuto da Belluca nella sua stanza è lo stesso attimo che scorre in tutto il mondo: il «brivido elettrico» (un'immagine moderna, tratta dalla tecnologia) rende la simultaneità, il sentirsi parte della vita universale. **Interpretazione**, traccia: la fuga immaginaria di Belluca, la scoperta muta di Ciàula, la fuga reale e fallita di Mattia, la rinuncia di Moscarda; il conflitto vita/forma; possibili confronti (Svevo, le «epifanie» di Joyce, l'evasione dei crepuscolari). Indicatori: comprensione, analisi delle tecniche, uso dei testi del capitolo, organizzazione dell'interpretazione.