

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DOTTORATO IL TESTO: TRADIZIONE, LINGUA, INTERPRETAZIONE
XX CICLO

UMORISMO E IRONIA: ISPEZIONI TESTUALI
TRA CANTONI, PIRANDELLO, SVEVO

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. RINALDO RINALDI

Tutor:

Chir.mo Prof. PAOLO BRIGANTI

Tesi di Dottorato di:

FABIANA BARILLI

Prefazione

L'interesse per i temi e gli autori trattati in questo lavoro nasce circa sei anni fa; si fortifica nel corso del tempo; acquisisce competenza attraverso diverse esperienze.

Alla Sicilia di Luigi Pirandello e alla Trieste mitteleuropea di Italo Svevo sono giunta attraverso un lungo viaggio, la cui partenza si colloca in un terzo scenario, geograficamente distante sia dall'una regione sia dall'altro centro.

Il mio studio è partito da lontano: dalla provincia mantovana, dalla città che diede i natali a Virgilio e che irradia i propri comuni in quella terra denominata anche Bassa Lombardia; regione ricca e florida, prevalentemente rurale un tempo, assai impegnata verso una solida industrializzazione oggi.

È qui che sono nata ed è qui che ha visto la luce nel 1841 Alberto Cantoni: la vicinanza geografica è stata la ragione che istintivamente mi ha condotta verso questo scrittore; essa è si è vista poi presto alimentata dalla curiosità di scoprire quella che si rivelava landa se non del tutto desolata, sicuramente mai troppo affollata né di esploratori – i critici; né di visitatori – i lettori. In più – naturalmente – la spinta iniziale è stata presto supportata da segnali che m'indicavano quest'autore, sconosciuto ai più, indubbiamente rilevante da un punto di vista storico-letterario.

Era il 2002 quando per la prima volta – nel corso di una conversazione con gente del luogo – ho sentito citare il suo nome: “scrittore umorista nato e vissuto a Pomponesco, antico borgo contadino che ancora oggi ricorda e celebra il suo illustre personaggio con un busto e una targa commemorativa posti all'ingresso del Palazzo comunale. Altrettanto vivo ne è il ricordo a Mantova – dov'egli ha trovato la morte nel 1904, dopo aver vissuto lì lunghi periodi della sua tormentata vita, stringendo pure contatti – anche se controversi – con l'Accademia Nazionale Virgiliana”.

Pomponesco dista una manciata di chilometri da Viadana, la cittadina dove abitavo allora, così come oggi; se ai tempi cantoniani – in cui chi godeva di non poche fortune si spostava in carrozza – tale distanza non era incolmabile (tanto che i familiari di Alberto – ricchi ebrei impegnati in attività economiche e agricole – si recavano spesso da un paese all'altro per lavoro), è stato inevitabile prendere la mia auto per recarmi sul posto e scoprire qualcosa in più su questo Cantoni; nome fin'allora mai letto sulle recenti antologie scolastiche e neppure incontrato sui dettagliati manuali e saggi con cui avevo acquisito una certa dimestichezza, trovandomi ormai quasi alla fine del percorso di studi universitari. Aspirando, infatti, a concludere con successo il mio percorso, da

studentessa a laureanda e poi a dottoressa, iniziavo a pensare proprio allora a un argomento da trattare nella tesi di laurea.

Alla lettura delle parole d'encomio che celebrano il Cantoni sulla targa suddetta come «amico dei letterati del suo tempo, particolarmente di Luigi Pirandello», ho capito di aver trovato – forse – sia la materia che cercavo, sia il sentiero da seguire per avvicinarmi a essa.

Il passo dal mantovano al siciliano è stato dunque assai breve; sempre più s'è chiarita la vicinanza tra i due via via che sono entrata in diretto contatto sia con i testi di Alberto, sia con le note critiche scritte su di lui – le quali immancabilmente creano confronti, sottolineano consonanze, persino avanzano ipotesi di filiazione tra la produzione del mantovano e quella del ben più celebre, e per molti aspetti indiscutibilmente più pregevole, Pirandello. Filo conduttore sia della loro amicizia, sia della più o meno voluta assonanza tra i loro testi, una base imprescindibile: l'uso dell'umorismo.

Così si giunge al primo momento della vicenda che mi ha condotta alla ricerca cui qui si dà voce.

Prima di entrare nel merito di essa, tuttavia, mi sento in dovere di dar conto di come il mio interesse e la mia conoscenza per Alberto – poi davvero sviluppati nella tesi di laurea¹ – siano stati coltivati successivamente a essa grazie a due esperienze che mi hanno permesso di approfondire ulteriormente lo studio di questo autore; sino a convincermi del tutto della sua predisposizione per quel tipo di scrittura e di sensibilità che con Pirandello – ma anche con Italo Svevo – trovano una piena espressione nel Novecento. Per conoscere fino in fondo Alberto mi sono spostata in un'altra località, Firenze, dove – presso l'Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario “G.P. Vieusseux” – si conservano le sue carte – parte del ricchissimo materiale afferente al Fondo della famiglia Orvieto, cui Alberto era imparentato per parte di madre. Il ritrovamento di alcuni inediti – seppur non più di esercizi giovanili o rare e primissime stesure di opere poi date a stampa (le quali testimoniano un lavoro di lima quasi maniacale, nonché un'intelligenza mossa e vivace, a volte persino apollineamente ispirata) – ha permesso di arricchire con un'ampia Appendice l'edizione dell'*Opera omnia* cantoniana cui stavo allora lavorando in collaborazione con Monica Bianchi – editore, ma anche studiosa mantovana postasi il pregevole obiettivo di riportare in vita i più significativi autori locali, scegliendo di

¹ *L'umorismo critico in Alberto Cantoni*, discussa presso l'Università degli Studi di Parma nell'a. a. 2003-2004 (relatore Paolo Briganti, correlatore William Spaggiari).

aprire il progetto proprio col “nostro” Cantoni. Il corposo volume, dato a stampa nel 2005, s’intitola significativamente *L’umorismo nello specchio infranto* – volendo esso esplicitare fin dal titolo i motivi e i toni che si vanno poi a dipanare nel corso del libro attraverso le narrazioni cantoniane (a differenza del Pirandello, egli si dedicò quasi esclusivamente alla narrativa, con pochi romanzi e numerose novelle).

Nascono da questa circostanza anche i contatti con Caterina del Vivo, studiosa nonché archivista presso il Vieusseux, la quale tutt’ora coltiva il suo interesse per il mio conterraneo, in lei nato studiando la famiglia Orvieto – in particolare l’opera della scrittrice Laura; nonché la storia della rivista «Il Marzocco». Autrice di uno dei saggi introduttivi dell’opera, è stata lei stessa a invitarmi di nuovo a Firenze per sondare un altro terreno cantoniano rimasto inesplorato: una corrispondenza privata intercorsa tra i nipoti di Alberto, Angiolo e Adolfo Orvieto, e le case editrici Mondadori e Garzanti in vista della pubblicazione dell’opera dello zio (la quale si realizzerà nel 1953 per Garzanti, curatore Riccardo Bacchelli, ugualmente coinvolto nello scambio epistolare). Tale studio ha dato vita a un articolo edito sulla rivista quadrimestrale «Antologia Vieusseux» (n. 35, maggio-agosto 2006) dal titolo *Onori ed oneri per l’opera omnia... di oggi e di ieri*. Esso è nato anche dall’esigenza di motivare la recente uscita dalla riedizione delle opere, cui si dedica approfonditamente il numero dell’«Antologia» grazie ad altri articoli oltre al mio: uno della stessa Monica Bianchi, *Il perché di una nuova edizione*, ma anche quelli dei professori Enrico Ghidetti ed Elisabetta De Troya: rispettivamente *Per Alberto Cantoni* e *Cantoni, con spunti di misoginia*.

Uno degli obiettivi posti dalla pubblicazione dell’*Umorismo nello specchio infranto* – quello di vivacizzare l’interesse per Cantoni, ormai spentosi insieme al poco successo dell’edizione bacchelliana – ha colto dunque nel segno; ma soprattutto ha concesso a me un’ulteriore opportunità per approfondire questo autore.

Egli non s’è potuto allora escludere dallo studio che qui presento, il quale trattando di umorismo e ironia – gli accenti cui sono diventata sensibile nel corso di questi anni grazie a letture e riletture degli scritti del mantovano – altrettanto consapevolmente non può esimersi dal soffermarsi su altri numi tutelari di essi: Pirandello e Svevo.

Al primo si giunge tanto per un processo di rimando, che leggendo Alberto sorge quasi naturale; quanto attraverso le indicazioni fornite dalla critica: questa, analizzando Cantoni, non può, infatti, non citare il siciliano; così come, studiando il siciliano, raramente evita di ricordare il mantovano.

Giunti al Pirandello, altro accostamento non raro è quello col triestino – il quale, seppur geograficamente lontano e più costituzionalmente affetto dalle suggestioni d’oltralpe che pur s’imprimono nel siciliano – s’affianca quasi naturalmente tanto all’agrigentino quanto al mantovano, fino a portare ad affermare che l’umorismo cantoniano e pirandelliano e l’ironia sveviana si avvicinano e per molti versi si toccano.

Ugualmente Italo Svevo (pensiamo a titoli saggistici come quello di Renato Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*; o ai riferimenti sia sveviani sia pirandelliani avanzati da Giancarlo Mazzacurati nelle *Stagioni dell’apocalisse*; o ancora alle occorrenze sveviane e zeniane che ricorrono in *Pirandello nel romanzo europeo* dello stesso Mazzacurati) è adatto per sperimentare quel senso di rottura e di allontanamento che si avverte in apertura del ventesimo secolo; oltre a segnare un ulteriore passo in avanti rispetto a tale scomposta e disordinata presa di distanza e di coscienza insieme. Il rapporto tra il siciliano e il triestino viene motivato, dunque, non tanto da una compilativa ridondanza di tematiche e di occasioni, quanto piuttosto alla luce di una continuità nei modi di percepire e trattare tali temi. Essi si esplicitano in due scritture che usano in egual maniera lo strumento del riso / sorriso per portare il lettore nel loro universo scrittoriale, innovativo e rivoluzionario rispetto alla tradizione per argomenti, forme e finalità.

In nome di questo si compone dunque la triade di autori che mi hanno fornito i testi da “ispezionare” e di cui render ragione per esporre il più accuratamente possibile, attraverso tali esemplificazioni, cosa significano e come si collocano l’umorismo pirandelliano e l’ironia sveviana nel panorama del primo Novecento, nonché sulle tracce dell’archetipico Alberto Cantoni.

Introduzione

Lo studio che qui si introduce si dipana attraverso un percorso tematico atto ad esemplificare via via più specificatamente le ragioni sostenute nel primo capitolo.

Esso, «*Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*» e *dell'ironia*, propone infatti tre tesi correlate e conseguenti: che l'umorismo cantoniano e pirandelliano siano geneticamente affini secondo la sensibilità e l'ispirazione dei due autori; che esse, a loro volta, possano procedere parallelamente agli accenti ironici sveviani, sino a confluire in medesime accezioni; che questi tre soggetti si collochino in una simile prospettiva rispetto al periodo primo-novecentesco cui s'affacciano, o in cui si muovono attraversandone con passo più o meno sicuro i primi decenni.

Presupposto fondamentale, la definizione degli stessi concetti di umorismo e ironia intenzionalmente avanzata in maniera induttiva attraverso riferimenti testuali continui tratti tanto dalla narrativa, quanto dalla saggistica e dalla critica dei tre autori.

A ciascuno di essi si dedicano poi i successivi tre capitoli, tutti di natura monografica, anche se differenti fra loro per costituzione: il secondo si dedica all'autore, Alberto Cantoni: *Alberto Cantoni: la nascita di un umorista*; gli altri a personaggi degli scrittori rispettivamente coinvolti: Luigi Pirandello nel terzo, *Pirandello vs Pirandello*; Italo Svevo nel quarto, *Da Zeno a Zeno*. Vediamoli rapidamente, indagandone per ciascuno temi e strutture.

Per Cantoni s'è ritenuta necessaria una trattazione che rammentasse anche le origini dello scrittore – essendo egli indubbiamente un minore, almeno a confronto degli altri due soggetti. Tuttavia, tale resoconto biografico non ha voluto prescindere dalle suggestioni che animano l'intero studio – quelle umoristica e ironica. S'è scelta dunque una via *sui generis* per dire del mantovano, soffermando l'attenzione sulla sua essenza di umorista per dimostrarla radicata sin dai tempi della fanciullezza e della formazione – di cui si dà conto riportando documentazione privata epistolare; anche qui comunque non mancano incursioni testuali, non a caso tratte da due delle sue opere più apprezzate da Luigi Pirandello. Tali argomenti giustificano, a loro volta, la disposizione strutturale del capitolo, diviso quindi in due paragrafi (*La formazione di un umorista; La narrativa cantoniana*; a quest'ultimo s'aggiungono altrettanti sottoparagrafi dedicati alle opere: *L'altalena delle antipatie* e *Un re umorista*).

Grazie alla fama universalmente consolidata del Pirandello, il terzo capitolo s'è distribuito, invece, in tre sottocapitoli direttamente dedicati a tanti protagonisti del siciliano: *Mattia Pascal: l'umoristica lotta di un uomo contro la propria ombra*;

Serafino Gubbio: il silenzio della parola e la voce della macchina; Vitangelo Moscarda: la scomposizione umoristica del personaggio. Attraverso l'analisi dello sviluppo della personalità di questi famosi personaggi, la quale avviene per mezzo delle vicende ch'essi si trovano a vivere all'interno degli altrettanto celebri romanzi che li accolgono (*Il fu Mattia Pascal; Quaderni di Serafino Gubbio operatore; Uno, nessuno e centomila*), si vuole mettere in risalto la rivoluzione che si sta compiendo nei canoni letterari. Essi, infatti, vengono scardinati proprio grazie all'azione di tali protagonisti, i quali, con le loro disavventure e le loro cadute tipicamente antieroeiche, fanno cedere anche l'ultimo baluardo difensivo dell'ordine e della linearità assicurati dal classico romanzo di formazione.

La disposizione scelta non è naturalmente casuale, ma rispetta un percorso ascensionale, il quale certo non può non esplicitarsi attraverso l'ottica del contrario e della *mise en abyme*, tipicamente umoristica l'una, più specificatamente sveviana l'altra.

Quest'ultima, dunque, è ben evidenziata dai riferimenti di cui si compone il quarto capitolo, tutti scelti dall'avventura di Zeno Cosini. Costui viene innalzato nel corso di questo studio da antieroe svevino ad antieroe *tout court*, concedendogli una vera e propria reintegrazione umoristica nella società, secondo il meccanismo che dà vita al titolo a lui stesso dedicato: *Zeno Cosini: per la riabilitazione ironica di un malato cronico*. Le ispezioni testuali che lo coinvolgono non provengono solo dalla *Coscienza di Zeno*, ma anche dalle *Continuazioni*, secondo il percorso indicato dagli stessi paragrafi che ordinano quest'ultimo capitolo.

La caratura di Pirandello e Svevo che li assicura come pilastri della letteratura moderna-contemporanea ha permesso altresì una compilazione bibliografica di carattere essenziale per quanto riguarda i volumi di questi e su questi scrittori, segnalando solo i testi citati nel corso della ricerca, ovvero le indicazioni critiche che sono state fonte fondamentale per la stessa. Per le medesime ragioni, ma di segno contrario, s'è scelto invece di fornire l'intera bibliografia cantoniana – rendendola fonte anch'essa di utili informazioni a proposito di una vera e propria conoscenza dell'autore.

L'intero lavoro dunque si modella sulle forme e sui contenuti dei tre artisti, sagomandosi su di essi e sui loro testi, tanto per analizzarne le maniere scritte, quanto per studiarne i protagonisti ricordati poco sopra al fine di stendere, proprio attraverso le loro parole, le conclusioni sui motivi da cui tale studio ha preso le mosse.

CAPITOLO I

«ESSENZA, CARATTERI E MATERIA DELL'UMORISMO»²

E DELL'IRONIA

1.1. Da Pirandello a Cantoni

Che cosa s'intende con la parola 'umorismo' e quali insidie nasconde il terreno del suo significato, solo all'apparenza chiaro e certo, ma in realtà carsico e ricco di insidie?

Per rispondere a tale quesito, spontaneo e immediato è il riferimento all'omonimo saggio di Pirandello, *L'umorismo*, che vuole il suddetto come protagonista di uno scritto rivelatosi fondamentale nel definire le differenze fra «il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere».³ Quest'ultima dipinge ordinatamente quadri dai colori tenui e dalle linee nette e definite, allo scopo di illustrare, chiarire, spiegare; la prima è, invece, portatrice di dubbio e rottura, scomposta e disorganica e non più in grado di tracciare confini e disegni precisi, a favore della mescolanza disordinata, ma, al contempo, ricca di sfumature e significati. In questo orizzonte caotico, l'umorismo la fa da padrone nel governare proprio quanto vi è di più sfuggente e, a un primo approccio, persino incomprensibile.

Scrive Pirandello:

[...] Il vero nodo della questione è appunto qui: cioè, se l'umorismo debba essere inteso nel senso largo con cui comunemente si suole intendere, e non in Italia soltanto; o in un senso più stretto e particolare, con peculiari caratteri ben definiti, che è per me il giusto modo d'intenderlo. [...] Inteso in questo senso stretto e per me proprio, se ne troverà [...] in molto minor copia, anzi in *pochissime espressioni eccezionali*, così presso gli antichi così come presso i moderni di ogni paese, non essendo prerogativa di questa o di quella razza, di questo o di quel tempo, ma frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico [...].⁴

L'umorismo viene dunque investito di un ruolo fondamentale, che va oltre l'artificio formale e linguistico, per farsi materia e soggetto insieme di un procedimento che svela e crea nuove dimensioni epistemologiche, grazie alla messa in atto di due

² Questo è il titolo del primo capitolo della *Parte seconda* del saggio pirandelliano *L'umorismo*: vd. LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carrabba, 1908¹; Firenze, Battistelli, 1920². Qui in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio – Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 15-160, p. 121.

³ Lo stesso Pirandello, citando *L'umorismo*, così ne riassume il contenuto: «Espongo [...], nel mio studio su l'*Umorismo*, il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere. Mentre questa compone, l'umorismo decompone. L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica». ID., *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, in *Saggi*, cit., pp. 263-304, p. 275.

⁴ ID., *L'umorismo*, p. 105.

momenti successivi e conseguenti: il disimpegno e la presa di distanza. In questo modo, contenuti pesanti e problematici riescono a essere espressi e veicolati al pubblico in maniera leggera, celando, almeno in parte, dietro ai toni all'apparenza scanzonati, l'effettivo dissolvimento della trama narrativa, e rendendo così meglio trasmissibili realtà cui fanno capo concetti negativi e scomodi, quali la privazione, la mancanza, la discordanza, il disaccordo.

Visto in quest'ottica, che lo investe d'importanti responsabilità, cos'è dunque l'umorismo e in che direzione si modifica il livello concettuale passando da questo, alla più diretta comicità, sino alla pungente ironia?

L'umorismo è il «sentimento del contrario» – ci dirà Pirandello; ma è anche altro, oltre questa chiara definizione epigrafica, che pure meriterà spiegazioni e approfondimenti.⁵

Ci sono diversi saggi in cui il siciliano, anche se non direttamente e univocamente, ha scritto e teorizzato di umorismo. In questi si trovano *in nuce* tanti segmenti di quello che nel 1908 diventerà il testo cardine attorno a tale problematica e al quale si vuole giungere, nel corso di questo studio, con una sorta di cammino a ritroso, sulla scia delle tracce lasciate dagli altri testi conati nell'officina teorica pirandelliana; e non solo.

È utile, infatti, cercare spiegazioni e testimonianze sia in Pirandello, sia, seguendo una via più indiretta, in un autore per lui molto importante e significativo, che già lo aveva colpito prima del suo studio sull'umorismo, diventando addirittura fonte di ispirazione perché scrittore già in grado di mettere su carta contenuti consonanti con quelli ch'egli ancora andava sperimentando nei suoi testi narrativi, senza una chiara consapevolezza teorica a riguardo. Mi riferisco ad Alberto Cantoni, «Nato con libertà».⁶

Pirandello riconosce in Cantoni, non solo – come fatto per altri – un esponente del vero umorismo, ma un maestro, attribuendo a lui e alla sua arte, oltre una valenza esemplare, una capacità archetipica, da cui è possibile far scaturire altri frutti più

⁵ Prima di rifarci alla pubblicazione “ufficiale” di questa definizione, avvenuta nell'*Umorismo*, possiamo vederla anche nello scritto dedicato allo scrittore Salvatore Farina (Sorso, provincia di Sassari, 1846 – Milano, 1918), ricordato da Pirandello come grande umorista, in un articolo uscito sulla «Vita letteraria» in occasione di un numero a lui intitolato. Il siciliano coglie l'occasione per annoverare Farina fra i «veri umoristi», i quali «hanno spesso, se non sempre, una loro particolare pietà, la quale non di rado si esercita proprio su quei casi e su quei sentimenti e su quegli uomini, che nello stesso tempo provocano il dispetto e lo sdegno. L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quant'è sincero in questa pietà. Se così non fosse, vi sarebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia che deriva da una contraddizione [*sic*] soltanto formale, da un infingimento retorico. Ben per questo un umorista dovrebbe dirsi solamente chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere». ID., [*Per Salvatore Farina*], «La vita letteraria», anno IV, n. 21, 31 maggio 1907, in *Saggi*, cit., pp. 1038-9.

⁶ Cfr. Capitolo secondo, *Alberto Cantoni: la nascita di un umorista*.

raffinati, ma non indipendenti da essa. Secondo questo ragionamento, pare proprio di poter vedere Cantoni come un autore fondamentale per il siciliano.

Si citerà nel capitolo secondo, dedicato alla figura di questo umorista mantovano, lo studio più famoso che l'agrigentino stese a suo favore: il saggio introduttivo all'uscita a puntate del romanzo *L'Illustrissimo*, di cui Pirandello fu curatore per la rivista «Nuova Antologia»; studio che fu poi ripreso in più occasioni, sino a essere introdotto a far parte di *Arte e scienza*.⁷ Può essere utile, allora, anticipare qui come Pirandello giunse a questa stessa creazione, vedendo le ragioni, soprattutto private ed emotive, che lo spinsero in tale direzione.

Nella raccolta di epistole *Luigi Pirandello. Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, si trovano lettere di Pirandello indirizzate ad Angiolo e Adolfo Orvieto, amatissimi nipoti del Cantoni per parte materna,⁸ nonché direttori della «Vita Nuova», prima (a cui Pirandello stesso collaborava: probabilmente da qui nascono i contatti con il mantovano), e fondatori del «Marzocco», poi. In tali epistole, l'agrigentino parla loro dello zio, perorando la causa della pubblicazione del romanzo e manifestando apertamente affetto, ammirazione e, soprattutto, approvazione e riconoscimento nei suoi confronti.

Nella lettera datata 8 aprile 1904, indirizzata ad Angiolo, Pirandello afferma di essere stato informato da Luigi Antonio Villari⁹ della malattia di Alberto (che morirà, infatti, il medesimo anno, il giorno 11 aprile, a Mantova) e di essere in apprensione per questa:

Luigi Antonio Villari da Roma mi scrive che il mio carissimo Alberto Cantoni, tuo zio, è gravemente malato. Ti prego di darmi qualche notizia, al più presto.¹⁰

«Mio» e «carissimo» sono senz'altro appellativi che dimostrano, da parte del siciliano, un affetto che non poteva certo essere disgiunto – fra colleghi – da grande ammirazione; sarà allora in nome di questa stima, che Pirandello inizierà a preoccuparsi dell'uscita postuma del romanzo. La fiducia verso la bontà del lavoro del

⁷ Per una consultazione integrale di tale saggio, si rimanda a: ID., *Alberto Cantoni*, in «Nuova Antologia», anno XL, serie IV, vol. CXVI, fasc. 798, 16 marzo 1905, pp. 233-48; poi come *Introduzione* ad ALBERTO CANTONI, *L'Illustrissimo*, Roma, «Biblioteca della Nuova Antologia», 1906; col titolo *Un critico fantastico*, nel volume *Arte e scienza*, cit., pp. 35-73; in *Saggi*, cit., pp. 363-87, p. 369. Il saggio è riportato anche in calce all'edizione dell'*Illustrissimo* a cura di Giacinto Spagnoletti, edita da Curcio, Milano, 1978.

⁸ Si rimanda al capitolo dedicato in questo studio ad Alberto Cantoni, dove trova breve spazio la descrizione dei legami familiari.

⁹ *Ibid.* per i riferimenti ai rapporti tra il Villari e il mantovano.

¹⁰ Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Nettuno il giorno 8 aprile 1904, in LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 309.

pomponescano può dirsi incondizionata, così come decisa l'intenzione di avviare le procedure per giungere alla pubblicazione:

Carissimo Angiolo,

e il ritratto di Alberto Cantoni? e le notizie biografiche?

Mi sono già inteso con Maggiorino Ferraris e col Cena, che vogliono presto l'articolo.¹¹ Figurati con quale amore io lo farò! Ho tutti i libri del Cantoni, tranne *Pietro e Paola*, che prestatì e non mi fu più restituito. [...] Se tu potessi farmene mandare una copia dal Barbera, te ne sarei grato.

Al *Fu Mattia Pascal*, [...] ho premesso questa dedica: «Alla memoria cara d'Alberto Cantoni, maestro d'umorismo, questo libro ch'egli aspettava e non poté leggere».¹²

Certo, a quella data Pirandello non poteva ancora sapere di aver dedicato ad Alberto quello che sarebbe diventato uno dei suoi lavori più importanti, se non *il* più importante; ma, altrettanto certamente, poteva conoscere l'entità e la portata innovativa di quest'opera, *Il fu Mattia Pascal*, almeno per sé e per il suo percorso di scrittore. La scelta del Cantoni come dedicatario è, dunque, assai significativa, perché atta a voler mettere pubblicamente in luce la qualità di «maestro d'umorismo» riconosciuta in lui.

Intanto, la burocrazia e le pubbliche relazioni con la rivista sembra proseguano per il meglio:

Carissimo Angiolo,

[...] ho parlato al Cena per l'articolo sul tuo e mio Cantoni. Non puoi immaginarti quanto piacere mi abbia procurato la notizia che *L'Illustrissimo* è finito! Il Cena però vorrebbe che questa notizia del romanzo postumo non fosse sfruttata, e il mio articolo apparisse un po' prima del libro. Tu dovresti mandarmi perciò le prime bozze di stampa. Che te ne pare? Puoi fidarti di me. L'articolo pubblicato anche 15 giorni prima su una rivista come la *Nuova Antologia* potrebbe destare maggiormente la curiosità del pubblico. E il Cena sarebbe contento.¹³

Essendo il romanzo ancora inedito, non c'era, dunque, neppure la certezza ch'esso fosse stato terminato,¹⁴ e tanto meno c'era stata per Luigi la possibilità di leggerne la versione manoscritta prima di impegnarsi per la pubblicazione dello stesso:

¹¹ Si tratta, rispettivamente, del Direttore e del Capo redattore della «Nuova Antologia»: il primo rivestì quel ruolo dal luglio 1897 all'aprile 1926; il secondo, dal 1904 sino all'anno del decesso, il 1917. Pirandello dedicò uno scritto alla memoria di quest'ultimo a poco tempo dalla sua scomparsa: ID., *Giovanni Cena*, «Messaggero della Domenica», 31 maggio 1918, in *Saggi*, cit., p. 1041.

¹² Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Roma il giorno 11 giugno 1904, in *Carteggi inediti*, cit., p. 310.

¹³ Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Roma il giorno 23 giugno 1904, *ivi*, p. 313.

¹⁴ Sul lungo lavoro di redazione che Alberto dedicò al suo unico romanzo, si sa che esso fu particolare perché quasi – potremmo dire – ossessivo, in quanto durò per tutto il corso della sua “carriera” di scrittore: io stessa, infatti, consultando le carte cantoniane conservate presso il fondo Orvieto dell'Archivio “Bonsanti” di Firenze (cfr. capitolo qui dedicato a Cantoni), ho verificato che le primissime stesure dell'*Illustrissimo* si trovano in quaderni di brutta copia dedicati a scritti vari risalenti a un periodo compreso tra il 1875 e il 1878 (la schedatura di questa prima raccolta di carte varie è: OR. 2. 13. 14).

Oggi stesso scriverò al Cena per proporgli la pubblicazione dell'*Illustrissimo* (ardo di leggerlo!) su la «Nuova Antologia».¹⁵

A quanto pare, la proposta non fu, però, accolta da subito positivamente, e ciò testimonia ancor di più la risolutezza pirandelliana nel voler, comunque, portare avanti il progetto, a costo di scontri e insistenze con i redattori:

Mi ha risposto il Cena. Ti trascrivo il brano che si riferisce alla proposta che gli abbiamo fatto [...]: «Quanto al romanzo del Cantoni avremo tempo di parlarne, essendoci quattro o cinque impegni. Credo però difficile la cosa – attese le idee dell'on. F. – perché il Cantoni è poco accessibile al pubblico medio...» [...] Inutile dirti che, appena tornato a Roma, io insisterò per la pubblicazione del «*L'Illustrissimo*», insisterò tanto, che vi riuscirò.¹⁶

Nonostante reticenze e difficoltà, la proposta – sappiamo – andò a buon fine, così come la spedizione a Roma del ritratto di Alberto, precedentemente richiesto ai parenti dal siciliano.

È proprio in questa occasione che emerge tutto l'affetto accorato per Cantoni da parte di Luigi, che così esprime i propri ringraziamenti per aver ricevuto l'immagine del caro amico scomparso:

Ora lascia che per tuo mezzo io ringrazi con tutto cuore la Mamma per il bello e squisitissimo dono che hai voluto farmi, per il pensiero oltre ogni dire gentile che hai avuto, inviandomi il ritratto di Alberto Cantoni, chiuso in una splendida cornice. Così io avrò sempre sul mio scrittojo l'immagine paterna dello Scrittore che tanto amai, mentre visse, e che sempre amerò con fedele e seguace affetto, come se fosse vivo, finch'io vivrò. Egli vigilerà il mio lavoro, sorreggerà [*sic*] sul nascere le mie ispirazioni, mi ammonirà di continuo con quella sua amorevolezza arguta e schietta.¹⁷

Non ci si fermi, tuttavia, al puro dato di fatto, alla gloriosa scoperta del “maestro di Pirandello”: in fondo, potrebbe essere stata anche solo una parola sfuggita *en passant*, in un momento di *pathos* affettivo, da potersi confinare a livello di privata considerazione. Per assicurarci da questo, il percorso da svolgersi è quello empirico, che porti a comprendere – dai lavori di entrambi – il perché di tale riconoscimento; che, se conferito con amorevolezza in una lettera privata, è anche supportato da pubbliche dimostrazioni, ossia da scritti saggistici e articoli in cui Alberto è innalzato come esemplare di umorismo.

Sicuramente la già citata dedica al *Fu Mattia Pascal* è stata un passo decisivo in tal senso, che ben esprime la volontà di pubblicizzare tali affetto e stima. La cosa, infatti, non passò inosservata: nel numero del «Marzocco» del 2 aprile 1905, nella

¹⁵ Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Girgenti il giorno 7 agosto 1904, *ivi*, p. 315.

¹⁶ Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Girgenti il 19 agosto 1904, *ivi*, p. 317.

¹⁷ Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto, lettera spedita da Roma il 15 gennaio 1905, *ivi*, p. 320.

rubrica *Marginalia*, sotto il titolo *Un umorista giudicato da un umorista*, si dice dell'articolo a introduzione dell'*Illustrissimo* e della conferenza da cui è stato tratto il medesimo saggio:¹⁸

Così ne parla Pirandello in uno studio interessantissimo pubblicato sulla *Nuova Antologia* nello stesso fascicolo che accoglie la prima parte dell'*Illustrissimo*, romanzo inedito di A.C. Questo studio e questa pubblicazione sono – lo ripetiamo – sintomi eccellenti di risveglio, come furono già la conferenza tenuta dal Pirandello stesso a Roma [...]. Il Pirandello che aveva dedicato il suo magnifico *Mattia Pascal* alla memoria di Alberto Cantoni “maestro d'umorismo” par quasi voglia con questo studio, ampio e coscienzioso, render preciso conto di quella sua dedica, spiegando perché egli consideri lo scrittore lombardo come modello di vero umorismo.¹⁹

Della stessa conferenza si ricorda pure che davanti ad un «pubblico sceltissimo e singolarmente affollato [...] indugiò specialmente Pirandello sul *Re umorista*»; sappiamo, inoltre, che Pirandello, già nel 1893, aveva recensito *L'altalena delle antipatie*, così come l'interesse sarebbe stato vivo nel 1897, ai tempi dell'uscita di *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, commentata dal siciliano – a firma Giulian Dorpelli – il 9 maggio dello stesso anno sulla «Rassegna Settimanale Universale».

Quest'ultima, è ancora un'occasione per esaltare la produzione cantoniana, anche alla luce dei colleghi italiani di quel tempo: «Bizzarro libro e scritto come purtroppo raramente avviene oggi in Italia»; e per sottolineare un problema che – noi oggi lo sappiamo bene – accompagnerà sempre il pomponescano, ovvero quello dello scarso riconoscimento da parte di critica e pubblico, si scrive:

Chi ha seguito con interesse la strana e originale produzione letteraria del Cantoni, proverà [...] il piacere e la soddisfazione di riconoscere ancora una volta il piacere di non essersi ingannato, fidando su le doti singolarissime di questo scrittore veramente italiano, non ancora tenuto dal pubblico dei lettori e dalla critica in quel conto che si merita.²⁰

¹⁸ Pirandello nomina ad Angiolo tale discorso pubblico in due occasioni: una è la lettera del 1° gennaio 1905 già citata, in cui, oltre a ringraziare per il ritratto, scrive: «Poco prima del 15 Febbrajo, o il 15 stesso, io terrò dunque la conferenza al Palazzo Venosa: uscirà quindi nel giorno medesimo l'articolo, e nel fascicolo del 1mo marzo, la prima puntata dell'*Illustrissimo* [ribadiamo che invece essa uscirà nel numero del 16 marzo, direttamente insieme all'articolo *Alberto Cantoni*], che sarà poi raccolto nel volume nella Collezione romantica della *Nuova Antologia*»; vd. *ibid.* In una lettera di poco successiva, spedita da Roma il 15 marzo dello stesso anno, Luigi scrive ancora ad Angiolo: «Ti manderò domani quattro estratti della mia conferenza ridotta ad articolo». Naturalmente, tale frase si colloca in un contesto che vede ancora Alberto come protagonista del discorso, addirittura per trattative sulla pubblicazione delle *Opere* (cosa che poi non avvenne: cfr. capitolo su Cantoni): «Saprai da tuo zio Luigi le trattative che si son fatte col Ferraris per le Opere di Alberto Cantoni. Io ne sono contentissimo»; *ivi*, p. 326.

¹⁹ *Un umorista giudicato da un umorista*, anonimo, «Il Marzocco», rubrica *Marginalia*, 2 aprile 1905, p. 4.

²⁰ Tale annotazione critica si trova riportata in una nota della Muscarà alla lettera di Pirandello spedita da Roma ad Angiolo, il giorno 11 giugno 1904, in LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, cit., nota n. 3, p. 310.

«Ancora un volta» – commenta il siciliano: ciò dà conferma che, a quella data, la conoscenza era già avvenuta ed era talmente profonda da poter costituire una garanzia per spendere le proprie parole a favore di un collega e amico «non ancora tenuto in quel conto che si merita».

Sembra proprio che Cantoni riesca a spogliare sé e la sua arte di quella retorica che al siciliano andava tanto stretta e dalla quale sempre più egli stesso cercava di distanziarsi, dopo gli inizi più vicini alla tradizione, con gli esordi poetici di *Mal giocondo*. Andiamo, allora, più addentro al problema e iniziamo a toccare le realtà testuali dei nostri due protagonisti per tracciare i caratteri essenziali del loro umorismo, tanto decantato.

Partiamo dalle definizioni: Cantoni nel già citato romanzo *Un re umorista*, scrive che «l'umorismo è l'arte di far sorridere melanconicamente le persone intelligenti»;²¹ Pirandello teorizza il passaggio dall'avvertimento al sentimento del contrario.

Già prima di questo momento, però, Pirandello aveva esposto, con molta dovizia, cosa fosse l'arte umoristica e cosa dovesse fare l'artista per realizzarla veramente e veridicamente. Penso ai *Due saggi su Cecco Angiolieri*, la cui *princeps* uscì nel 1896 – in anni ancora non sospetti di tutto quanto sarebbe venuto in seguito:

L'umorista vero non cerca la parola o la frase, che promuovano il riso; l'umorista non vuol far ridere. Per me *l'umorismo*, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi – mi si passi l'immagine – è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo; ride delle sue stesse lacrime, dei suoi sogni andati a vuoto o vani, dei suoi desideri sproporzionati alla possibilità del volere; ed è bene spesso un eccesso, che risponde a un altro eccesso. Noto questo, perché in verità, checché se ne voglia dire, l'umorismo non è mai una forma d'arte sana e piana; la vita, com'è nel suo grande insieme, resta nel mezzo tra un eccesso e l'altro, e assai difficilmente il poeta umorista può levarsi dal suo punto di vista a coglierla intiera. Ahimè, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano, non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta! Quante volte, per esempio, leggendo alcune poesie di Heine non ci vien fatto d'esclamare: Ma qui ridono tutti dei suoi dolori! [...]

Bisogna, poi, per ben intendere un poeta umorista, considerar quanto gli sta d'attorno; e allora, guardando alla storia, apprendiamo ch'esso suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo.²²

Poche pagine dopo, si precisa ulteriormente che

L'impressione che veramente reca in altri la poesia umoristica, è la tristezza, o a dir meglio la malinconia [...].²³

²¹ ALBERTO CANTONI, *Un re umorista, memorie*, Firenze, Barbèra, 1891; poi Roma, Lucarini, 1991; in *L'umorismo nello specchio infranto*, a cura di Fabiana Barilli e Monica Bianchi, Mantova, Il cartiglio mantovano, 2005, pp. 212-94, p. 272.

²² LUIGI PIRANDELLO, *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, «La vita italiana», 15 febbraio 1896, ora in *Due saggi su Cecco Angiolieri*, in *Saggi*, cit., pp. 247-262, pp. 249-50.

²³ *Ivi*, p. 253.

Analizziamo, allora, queste parole con l'aiuto della citazione dal *Re* di Cantoni, il quale, attraverso il travestimento letterario di uno dei suoi più riusciti protagonisti – e non per nulla uno dei più amati dal siciliano²⁴ – fa della teoria e dà delle definizioni, pur non avendo mai realizzato saggistica. Possiamo, dunque, utilizzare i suoi testi novellistici e romanzeschi con funzione speculare, per vedervi messo in pratica – almeno in parte – quanto elaborato teoricamente da Pirandello.

Intanto i vocaboli «malinconia» nel siciliano e «melanconicamente» nel mantovano: non si tratta, evidentemente, solo di una coincidenza lessicale, di significato, ma anche di una consonanza a livello concettuale, di significato; si badi altresì che – come letto poco sopra – con il testo di Pirandello siamo nel 1896, mentre Cantoni pubblicava il *Re* già nel 1891.

Proseguiamo con l'accostamento: «Per me l'umorismo [...] è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo», si legge ancora in uno dei passi pirandelliani riportati; Cantoni, sempre nel *Re*, analizza la figura del «pessimista sentimentale»:

[...] Sono persuasissimo che qualcuno mi darà del pessimista sentimentale. Non credo di meritare la prima taccia, e meno che mai la prima e la seconda insieme. S'è pessimisti perché, quando si soffre, si vede più nero del solito? S'è sentimentali perché, quando si è costretti a vedere più nero del solito, si cerca un rifugio in un affetto nuovo, sia pure assurdo, sia pure quasi ridicolo? Vero pessimista è chi rintraccia freddamente il male per tutto, anche dove alla prima non gli riesce di trovarlo, e vero pessimista sentimentale è chi, trovatolo, ci si adagia sopra mollemente [...]. [...] Va bene abusare delle frasi in voga, ma con un certo limite!²⁵

Il sentimentalismo citato da entrambi gli autori proprio mentre si definisce l'umorismo, si rifà sicuramente a quella pietà di cui l'umorista – secondo Pirandello – non può fare a meno, unendola però sempre e paradossalmente a componenti a essa opposte, quali «dispetto» e «sdegno».²⁶

Continuando quella che è una vera e propria autoanalisi, il sovrano cantoniano scrive ancora di sé, e insieme di tutta quanta l'umanità,

²⁴ In una *Notizia* anonima edita nella rivista «Marzocco» il giorno 19 febbraio 1905, già si dice della conferenza romana che il Pirandello ha tenuto su Alberto Cantoni e vi si legge: «Di Alberto Cantoni considerato come maestro di umorismo contemporaneo ha discusso a Roma per invito del Circolo Universitario di lettere e filosofia Luigi Pirandello, [...] che ha ottenuto tanto favore nel pubblico e nella critica. Dai giornali romani rileviamo che il Pirandello nella sua conferenza ha ben saputo collegare un saggio sull'umorismo con l'analisi delle opere del compianto scrittore lombardo. [...] Indugiò specialmente il Pirandello sul *Re umorista*, di cui lesse vari brani che per quanti li ignoravano dovettero avere tutto il carattere di una rivelazione. Già fu detto di questo libro, opportunamente, che in un altro paese sarebbe bastato per assicurare all'autore larghissima fama».

²⁵ ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit., p. 408.

²⁶ Cfr. LUIGI PIRANDELLO, [*Per Salvatore Farina*], scritto già qui ricordato alla nota n. 5.

che l'uomo è fatto di contrapposti. [...] Prima sì, e poi no, e poi sì e no insieme [.]²⁷

il che ci avvicina alla rappresentazione del pianto e del riso che si scatenano all'unisono descritta da Pirandello: «[...] è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo». Le lacrime e l'ilarità non sono che la manifestazione concreta e tangibile di stati d'animo differenti e contrastanti, i quali si annullano a vicenda, così come fanno le azioni opposte di affermare e di negare subito dopo la medesima cosa. Ciò non può portare che al risultato nullo di dire «sì e no insieme», ossia di non rispondere, manifestando l'incontenibile necessità dello sdoppiamento che impedisce scelte univoche e certe.

Siamo al “grado zero” delle scale epistemologica e ontologica, lo stesso che si esplicita nel titolo *Uno, nessuno e centomila*, ossia nella sequenza *tesi – sintesi – antitesi*. C'è una tesi: quella dell'unità; c'è una antitesi: quella della molteplicità; c'è una sintesi: quella della nullità, ossia una sintesi che nega se stessa, dichiarando di “non essere”.²⁸ Allo stesso modo, *non-è* una posizione che prima si sceglie, poi si nega; così come *non-è* identificabile uno stato d'animo che contraddice se stesso, pur derivando da

²⁷ *Ivi*, p. 417.

²⁸ Dichiara Pirandello nello scritto *Teatro vecchio e teatro nuovo*: «[...] Il problema dell'essere o non essere, non si risolverà mai, in eterno». È palpabile in questa frase, ancor più per la sua collocazione in un articolo di interesse teatrale, il lascito amletico. Non a caso, *Amleto* è una delle opere più amate dal Pirandello, il quale esplicita questa preferenza nei saggi *L'umorismo* e *Non conclude*. A commento proprio di quest'ultimo, il critico Giancarlo Mazzacurati scrive: «[...] Amleto come personaggio [...] diviene archetipo e sinonimo della visione pirandelliana del moderno, della sua irreversibile negatività (rispetto al mito classico) ma anche della sua sola sopravvissuta autenticità». Amleto rappresenta l'eroe della causa principale che sposa l'umorista, quella del dubbio; non sarà dunque un caso che anche Alberto Cantoni, presentando la protagonista di un suo racconto, dal titolo *Pazzia ricorrente*, affetta da squilibrio mentale, scelga la rappresentazione teatrale dell'*Amleto* di Shakespeare come momento scatenante per risvegliare in lei la pazzia: «Stava piuttosto bene da un anno, quando, parecchie sere sono, mi saltò in capo di andare a teatro per udirvi l'*Amleto*, recitato dal Maggi. Mio marito non voleva, il medico nemmeno, ma io mi ostinai, ripetendo mille volte: “Bella guarigione sarebbe la mia, se non potessi nemmeno sostenere le impressioni di uno spettacolo che mi ha tanto divertita prima che mi ammalassi”. E andai. Nullameno, finché durò la tragedia, mi ritrovai bensì commossa ogni qual tratto, ma punto agitata o inquieta. Fu poi, piuttosto, quando il sipario si levò sopra una stupida farsa, e peggio ancora quando discese, mezz'ora dopo, sugli inverecondi lazzi del brillante e della servetta. Il forte contrasto fra i terribili versi che mi suonavano ancora nella mente, e le buffonate di poi, mi fece male fin da principio, ma l'averci durato fino in fondo mi disorientò del tutto, e quando arrivai a casa non aveva più ombra di senso comune che mi tenesse fermo. Le impressioni della tragedia e quelle della farsa mi si rimescolarono in capo, al punto che mi parve di vedere un vecchio re di Danimarca uscire allegramente dalla tomba con la sua vedova per mano, e salutarmi entrambi visibilmente con una di quelle sguaiate riverenze che sono, per così dire, l'ultima e convenevole pennellata con la quale si concludono le più lubriche farse». LUIGI PIRANDELLO, *Teatro vecchio e teatro nuovo*, «Comoedia», 1° gennaio 1923 (si trascrive il testo che fu argomento di una conferenza tenuta da Pirandello a Venezia nel luglio 1922), in *Saggi*, cit., pp. 225-43, p. 235. ID., *Non conclude*, «La Preparazione», anno I, n. 82, 17/18 agosto 1909; in *Saggi*, cit., ne viene solo citato il titolo a p. 1044, alla tavola riepilogativa degli «scritti di argomento vario», precisando di seguito il motivo dell'esclusione: «Alcuni concetti accennati in questo scritto sono svolti nel saggio *L'umorismo*»; l'articolo è invece riportato per intero da GIANCARLO MAZZACURATI, in *Appendice IV*, in *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 431-9. ALBERTO CANTONI, *Pazzia Ricorrente*, «Vita Nuova», anno II, n. 38, 21 settembre 1890, pp. 6-8 (è la medesima novella apparsa sulla rivista «Il medico di casa», Milano, Rechiedei, 1876), in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 195-201, pp. 195-6.

un'unica condizione. Sono circostanze altalenanti che si risolvono nel loro stesso annullamento. È, in sintesi, quanto afferma Pirandello con un titolo come *Non conclude*;²⁹ e ancora è lo stesso concetto ammesso dal re umorista, e dal Cantoni dietro di lui, quando chiosa:

«Prima sì, e poi no, e poi sì e no insieme.» È affatto inutile.³⁰

Inesistenza e inutilità: siamo, dunque, in altro universo rispetto a quello della forma, della materia, del limite, del finito, del certo, del meccanico, del finalistico, della causalità. Il passo a ritroso da fare è grande: si deve risalire alla nebulosa informe, scomposta e varia, antecedente al *big-bang* organatore; non bisogna cercare cause, ma casi; non impressioni, ma intuizioni; non un unico fine, ma infinite possibilità; il dubbio è la condizione dell'umorista che si muove in questo caos, guidato unicamente – nemico di ogni scienziato e antesignano di tutti i filosofi – dalla propria, personale, soggettiva riflessione. L'umorista non insegue la rappresentazione dei fatti, ma la loro natura, il percorso invisibile che ha portato a essi, e non ad altri, tra infinite possibilità; per giungere poi, l'umorista, a indagare non le cose – per lui materia inerte – ma i rapporti tra esse, sicuramente non tangibili, ma molto più reali.³¹

Vediamo a tal proposito due passi: uno tratto dal breve racconto *Humour classico e moderno* di Alberto Cantoni, e l'altro dal saggio *Arte e scienza* di Luigi Pirandello. Il primo è un racconto in forma dialogica che vede come protagonisti proprio i due tipi di umorismo indicati nel titolo: questi, personificati, si confrontano con una serie di battute atte a porre in evidenza le caratteristiche dell'uno e dell'altro, allo scopo di stabilire chi dei due sia il migliore.³² Dice il Moderno al Classico:

²⁹ È il titolo – oltre che di uno scritto saggistico – anche del paragrafo conclusivo del romanzo *Uno, nessuno e centomila*: LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, «La fiera letteraria», anno I-II, 1925-6; poi Firenze, Bemporad, 1926; Milano, Mondadori, 1932, 1936 e 1954 (“Biblioteca Moderna Mondadori”); in *Tutti i romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”), pp. 737-902. Lo stesso titolo era già stato scelto dal siciliano anche per uno scritto saggistico: ID., *Non conclude*, per cui si rimanda alla nota precedente.

³⁰ ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit., p. 418.

³¹ «[...] L'artista idealizza. [...] I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero»: vd. ID., *Illustratori, attori e traduttori*, in «Nuova Antologia», 16 gennaio 1908; in *Arte e scienza*, cit. e in *Saggi*, cit., pp. 207-224, p. 218.

³² Pirandello, nella prima parte del suo *Umorismo*, dove confronta i giudizi critici espressi da vari scrittori sull'umorismo degli antichi e su quello dei moderni, cita anche questo testo cantoniano, così introducendolo: «Nel 1899 Alberto Cantoni, argutissimo nostro umorista, che sentiva profondamente il dissidio interno tra la ragione e il sentimento e soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto, riprese l'argomento in una sua novella critica intitolata *Humour classico e moderno*, nella quale immagina che un bel vecchio rubicondo e gioviale, che rappresenta l'Humour classico, e un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice, che rappresenta l'Humour moderno, s'incontrino a Bergamo innanzi al monumento di Gaetano Donizetti»

[...] L'Humour moderno sa rimestare l'anima delle cose pur di conoscerle, fossero anche avvilluppate come le cipolle, mentre il vecchio – voi – ve ne rimanete alla superficie a farvi il solletico con le proprie mani e a ridere. Ma ridete solo, e le cose seguivano a piangere come prima e più. [...] Al vostro tempo le gioie e le angustie della vita avevano due forme o almeno due parvenze più semplici e molto dissimili fra di loro, e niente era più facile che sceverare le une dalle altre per poi rialzare le prime a danno delle seconde, o viceversa, ma dopo, cioè al tempo mio, è sopravvenuta la critica e [...] principiarono ad apparire [...] i lati *dolorosi* della gioia e i lati *risibili* del dolore umano. [...] I due suddetti elementi [...] hanno assunto degli aspetti così incerti e così trascolorati che non si possono più, nonché separare, nemmeno distinguere. [...] Ci voglio io, che mescolo tutto scientemente, per fare svanire da una parte quanti più posso ingannevoli miraggi e per limare dall'altra quante più trovi superflue asperità.³³

Pirandello propone lo stesso meccanismo, che plasma e fonde gli opposti; lo concretizza, però, non nel prodotto artistico, ma nella persona dell'artista medesimo:

[...] Il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti; lo spirito che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio di un movimento vitale: unità cioè e varietà.³⁴ [...] L'artista [...] può [...] anche sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte, perché il vero dell'arte, il vero della fantasia, non è il vero comune.³⁵

Si noti come, in questo passo, vengano equiparati due concetti: quello di “genio” e quello di “artista”. Questo paragone ci introduce, dunque, in una dimensione superiore e quasi impalpabile rispetto a quella comune, proprio perché geniale: quella dell'arte onnisciente e onniveggente, che supera la logica induttiva ed empirica, per affermare se stessa e la propria essenza, vera in quanto tale. L'artista diventa così come uno stregone che, attraverso il compimento dei suoi magici riti e la scoperta di nuovi umori con formule rituali e alambicchi, rivela infinite e nuove verità.

L'attenzione va posta, però, sul fatto che, in questa nuova ottica, la parola “Arte” è tanto sinonimo di superiorità, quanto non lo è più di perfezione, ordine, armonia; si rifà essa, invece, a quel concetto di “caos” sintetizzato qui, poco sopra. Per realizzare questo processo destrutturate e dissonante, e dunque costruire qualcosa in modo completamente opposto a come farebbe lo scienziato che si serve delle leggi

e là, senz'altro, si mettono a disputare tra loro e poi si lanciano una sfida, si propongono cioè di andare in campagna lì presso, a Clusone, dove si tiene una fiera, ognuno per conto proprio, come se non si fossero mai visti, e di ritornare poi la sera, lì daccapo, innanzi al monumento di Donizzetti, recando ciascuno le fugaci e particolari impressioni della gita per metterle a paragone. Invece di discorrere criticamente della natura, delle intenzioni, del sapore dell'umorismo antico e moderno, il Cantoni, in questa novella, riferisce vivacemente in un dialogo brioso, le impressioni del vecchio gioviale e dell'ometto circospetto raccolte alla fiera di Clusone». ID., *L'umorismo*, cit., p. 35.

³³ ALBERTO CANTONI, *Humour classico e moderno. Grotteschi*, Firenze, Barbèra, 1899, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 429-42, pp. 432, 439-40.

³⁴ A questo punto del passo pirandelliano si trova una nota d'Autore che rimanda a un testo, evidentemente di riferimento per il Nostro: «Vedi a questo proposito G. Séailles, *Le génie dans l'art*, Paris, Alcan».

³⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Arte e scienza*, cit., in *Saggi*, cit., pp. 161-179, pp. 164-5.

meccaniche e della fisica – nonché delle dimostrazioni matematiche, l'artista bisogna di un'intelligenza superiore – geniale, appunto – la quale deve coinvolgere al proprio interno, oltre agli elementi razionali, anche quelli sentimentali e intuitivi, che ugualmente compongono l'uomo, costituito da ragione ed emotività insieme.

Pirandello preciserà inequivocabilmente cosa sia l'arte per lui e come essa vada creata, nel corso della polemica contro l'idealismo di Benedetto Croce e contro l'idea crociana che il fatto artistico sia solamente attività teoretica, ossia possa fare a meno dell'intervento delle parti soggettive dello spirito. Le battute a proposito di questa diatriba sono numerose in *Arte e scienza*: qui se ne riporteranno solo alcuni stralci, che siano significativi per orientare il lettore nel nucleo essenziale della questione:

[...] L'arbitrio [di Croce] consiste appunto nell'aver fin da principio staccato con un taglio netto le varie attività e funzioni dello spirito, che sono in intimo inscindibile legame e in continua azione reciproca [...]. Naturalmente da quest'arbitrio non poteva venir fuori che un'Estetica astratta, monca e rudimentale. [...] Escludendo il sentimento e la volontà, cioè gli elementi soggettivi dello spirito, e fondando l'arte solamente sulla conoscenza intuitiva, dicendo cioè che l'arte è conoscenza, il Croce non riesce a vedere il lato veramente caratteristico di essa, per cui essa si distingue dal meccanismo. [...] La conoscenza teoretica del Croce non ci può dare dunque che un'astrazione, la obbiettivazione delle cose, come può farla una qualunque scienza naturale. [...] [Croce] non vorrebbe distinguere affatto tra percezione e intuizione, cioè secondo che noi cogliamo l'oggetto nella sua composizione reale o impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo [...].³⁶

Tutte queste considerazioni vanno a sfociare in un efficace binomio, allo scopo di definire, ancora una volta, l'Arte: essa è la «forma dell'individuale», ossia la creazione più soggettiva che possa esistere. Vediamo come il siciliano svolge questa sintesi:

Perché sia concreta, libera, soggettiva, questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'esser semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso; non la forma d'una impressione individuale, ma la forma individuale d'una impressione.³⁷

Questa analisi dell'estetica crociana, messa a confronto con la propria estetica, è condotta da Pirandello al fine di provare se il tipo di realtà artistica accettata fin'allora fosse davvero in grado di rappresentare, materialmente e moralmente, l'uomo e la società umana che si andavano, in quegli anni di passaggio, profilando e proponendo agli occhi dello scrittore. Con il senno di poi, anche senza rileggere per intero i vari passaggi della discussione, possiamo noi oggi immaginare la conclusione pirandelliana: solo l'umorismo sarà il mezzo adatto a realizzare questo tipo di rappresentazione, ossia a veicolare messaggi conati da una nuova umanità, ricca di neonate consapevolezza e

³⁶ *Ivi*, pp. 167, 168, 171.

³⁷ *Ivi*, p. 175.

insieme povera di antiche certezze. Vera Arte e umorismo sono, dunque, per Pirandello, essenzialmente affini: in particolare, il secondo sarà necessario alla prima per farle accettare i principi di scompostezza, soggettività, astrazione insiti nella sua materia di studio: l'uomo.

Ci troviamo in una zona di confine, in bilico tra antiche catalogazioni, ormai morte nel «guardaroba dell'eloquenza»,³⁸ e vòlti verso l'oscurità e l'incertezza; a esse ci si può avvicinare con circospezione, se muniti di breviario umoristico che sia guida morale, oltre che formale, in un percorso accidentato e tutt'altro che lineare:

Ora pare all'umorista che tutto ciò [i procedimenti dell'arte in genere, che «astrae e concentra»] semplifichi troppo la natura e tenda a render troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause *vere* che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe.³⁹

Possiamo supporre che imprevedibilità e atti inconsulti abbiano alle proprie radici quell'unione-annullamento degli opposti⁴⁰ da cui si era dipanato il nostro discorso, con l'esempio del pianto e del riso. Torniamo su questo e a quanto ne scrive il Cantoni per mano del suo re umorista:

Ho visto una volta un Pierrot che stava serio da una parte e si scompisciava a ridere dall'altra. Io faccio peggio, ora. Sto serio per di fuori, e rido dentro di me. Ma rido male.⁴¹

Per non rischiare di essere tacciato di pazzia, il personaggio è costretto a celare almeno una delle due reazioni contemporanee e contrarie, ma questa necessità di finzione provoca amarezza e insoddisfazione, le quali portano a “ridere male”. Finzione, maschera, bisogno di nascondere, di celare, di travestire: altre questioni ambigue, foriere di doppiezza e molteplicità esteriori e interiori, per una coscienza che si interroga

³⁸ «Per la Retorica prima nasceva il pensiero, poi la forma. [...] La Retorica, in somma, era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati tutti su i modelli antichi, o meno adorni, di stoffa umile o mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci per i pensieri ai pensieri che si presentavano ignudi.»: ID., *L'umorismo*, in *Saggi*, cit., p. 48. «La vecchia retorica aveva da noi per così dire mummificato le forme tradizionali, fissandone rigorosamente le leggi e le regole, e impedendone la naturale evoluzione: lo stile, per essa, era divenuto un guardaroba dove ogni manichino (che si chiamava commedia, o tragedia, o idillio, o dialogo, o novella, o poema, ecc.) trovava da vestirsi acconciamente, a modo degli antichi, di stoffa utile o mezzana o magnifica, secondo il grado del manichino e la dignità [...]»: ID., *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Arte e scienza*, cit., in *Saggi*, cit., pp., 181-206, p. 194.

³⁹ ID., *I sonetti di Cecco Angiolieri*, cit., p. 275.

⁴⁰ Scrive Pirandello: «Il contrasto, e segnatamente quello intimo, profondo e speciosissimo [...] caratterizza l'umorismo». Vd. *ivi*, p. 265.

⁴¹ ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit., p. 427.

sull'uso della menzogna e sulla sua urgenza nel mediare i rapporti con il prossimo, e con l'Altro che alberga in ciascuno di noi.

1.2. Un altro protagonista: Italo Svevo

La letteratura di quegli anni, anni di transizione, ci ha regalato – non a caso – un personaggio assai menzognero, al quale non si può evitare di ricorrere: Zeno Cosini, protagonista di pensieri e di atti in cui agiscono “Zeno e la sua coscienza”, e protagonista di atti e pensieri in cui si muovono “Zeno e le sue bugie”.

Questo sdoppiamento del personaggio sveviano e la sua veste di bugiardo, sono apertamente dichiarati in apertura del romanzo che lo vede protagonista: la *Coscienza di Zeno*. Siamo alla *Prefazione*, scritta, secondo la finzione romanzesca, dal Dottor S., lo psicanalista presso il quale Zeno andò in cura e per il quale stese quell'autobiografia che ora il medico – per vendetta del paziente che ha interrotto bruscamente la terapia – vuole dare in pasto ai lettori. Si legge:

Le pubblico [queste memorie] per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorari che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...⁴²

Introduco con Italo Svevo il terzo oggetto della mia indagine sull'umorismo e su tutto quello che esso sottende, con lo scopo di dimostrare che anche l'ironia sveviana è comparabile e compatibile con i procedimenti, e soprattutto con gli scopi, umoristici visti fin'ora.

Il dovere di fingere e mentire fa scaturire, straripanti e inaspettati, quegli «atti inconsulti»⁴³ che gli stessi Pirandello e Cantoni riconoscono come propri della natura umana. Scrive il re cantoniano in un appunto privato su un taccuino:

[...] O leggiera o pesante, o di sera o di mattina, una certa dose di stizza bisogna che l'abbia ogni giorno.

È cosa normale questa? No. È indizio di cervello svolazzatoio? Piuttosto.

Ora si domanda:

Val meglio dare in smanie in un dato tempo senza punto saper di sé, e poi morire, ovvero seguitare a spizzico per cinquant'anni a sentirsi stravaganti un par d'orette al giorno senza poterci nulla?⁴⁴

⁴² ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923, in *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 623-1085, p. 625.

⁴³ Cfr. prima citazione intertestuale di p. 19.

⁴⁴ ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit., p. 428.

La stravaganza di «un par d'orette al giorno» pare proprio essere la stessa che vuole concedersi il protagonista di una celebre novella pirandelliana, *La carriola*: l'uomo non può fare a meno di uscire quotidianamente dai propri abiti rigorosi e borghesi, facendo fare la carriola alla propria cagnetta, la quale a sua volta lo osserva atterrita, quasi capisse di essere protagonista di un “atto inconsulto” del padrone e di farsi oggetto di uno sfogo di vendetta che, attraverso lei, vuole simbolicamente trasferirsi a tutto quanto il mondo, anche se solo per pochi minuti al giorno e anche se al chiuso di uno studio di avvocato.

È come un grido disperato e lacerante, ma un grido che deve bastare a se stesso; è un grido soffocato e muto, destinato a non essere udito da nessuno, se non dalla povera bestia, la quale però non può parlare, non può commentare, non può giudicare il suo carnefice. L'uomo è stanco del mondo, che lo costringe intrappolato negli abiti buoni di padre, marito, professore e avvocato, dai quali non ha il coraggio di uscire totalmente per inseguire la propria vera natura individuale, ormai soffocata dalla forma.⁴⁵ Egli si accontenta di sfogarsi in una dimensione privata e solipsistica, la quale non è ancora rimedio e cura, ma solo panacea a quella malattia esistenziale che consiste nel sentirsi chiusi nella forma imposta dalla società, e, ancora prima, nella dimensione chiusa, finita e immobile in cui il tempo storico costringe:

Ora la mia tragedia è questa. [...] Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte. [...] Come potrei io nella prigione di questa forma non mia, ma che rappresenta me quale sono per tutti, [...] accogliere e muovere una vita diversa, una mia vera vita? [...] Dev'essere questa, per forza. Serve così, a mia moglie, ai miei figli, alla società [...]. Serve così e non posso mutarla, non posso prenderla a calci e levarmela dai piedi; ribellarmi, vendicarmi, se non per un attimo solo, ogni giorno, con l'atto che compio nel massimo segreto, cogliendo con trepidazione e circospezione infinita il momento opportuno, che nessuno mi veda.

Ecco. Ho una vecchia cagna lupetta, da undici anni per casa [...]. [...] Piano, con garbo, le prendo le due zampine di dietro e le faccio fare la carriola: le faccio muovere cioè otto o dieci passi, non più, con le sole zampette davanti, reggendola per quelle dietro.

Questo è tutto. Non faccio altro. Corro subito a riaprire l'uscio adagio adagio [...]

E mi rimetto al trono, sul seggiolone, con l'austera dignità di prima, carico come un cannone di tutta la mia sapienza formidabile.⁴⁶

⁴⁵ Il cammino che Pirandello fa svolgere ai propri personaggi per giungere a tale traguardo è lungo e irto di insidie e trappole che portano a fallimenti e ripensamenti: si pensi alla triade composta da Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda. Il primo cerca di uscire dalla società, ma infine sceglie di rientrarvi e, per di più, da perdente, perché condannato a essere un morto-vivo; il secondo riesce a isolarsi rinunciando alla parola, ma rimane comunque nascosto in se stesso e nella pratica del proprio lavoro di operatore, celato dietro la macchina da presa. Solo il terzo personaggio raggiunge l'atarassia assoluta dopo aver arbitrariamente scelto di disfarsi della veste di uomo, per farsi autentico essere vivente immerso nel creato. Vd capitolo *Pirandello vs Pirandello* di questo studio.

⁴⁶ LUIGI PIRANDELLO, *La carriola*, nella raccolta di novelle *E domani, lunedì...*, Milano, Treves, 1917; poi nel gruppo *Candelora*, Firenze, Bemporad, 1928; qui in *Novelle per un anno*, con Prefazione di CORRADO ALVARO, Milano, Mondadori, 1957, vol. II, pp. 714-20, pp. 718-9.

Mi si scusi la lunga citazione, ma ciascun atto, in ogni suo passaggio, e ciascun pensiero, in ogni sua articolazione, sono utili qui per esplicitare ed esemplificare quello che in realtà già Cantoni aveva espresso, pur senza scendere nella descrizione di gesti particolari, con quel «sentirsi stravaganti un par d'orette al giorno».

Extra-vagare, fuori-uscire dalla società, dunque, e dai suoi crismi: si capisce come Cantoni, ancora alle prime armi con questa spinosa materia esistenziale, abbia voluto prendere a esempio di disertore un sovrano: costui, per definizione, è investito da un ruolo, e quindi da quell'atteggiamento e da quel contegno a esso conseguenti; perciò sarà più immediato e diretto il loro scardinamento e rovesciamento, in quanto con maggior evidenza si spoglierà dei suoi panni un personaggio vestito di abiti tanto simbolicamente importanti e significativi. Non a caso, può essere ancora Pirandello a guidarci in quest'analisi-scomposizione del sovrano:

Il mondo, lui [l'umorista], se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia: in camicia il re, che vi fa così bella impressione vederlo composto nella maestà d'un trono con lo scettro e la corona e il manto di porpora e d'ermellino.⁴⁷

Luigi Pirandello, assai più abile manipolatore di suddetto “materiale umano”, ha poi avuto la capacità di scomporre non solo gli animi nobili, ma quelli di tutte quante le persone,⁴⁸ con una particolare attenzione alla realtà borghese: anch'essa – sebbene meno circoscritta e settoriale di quella aristocratica – è destinata alla gabbia del condizionamento sociale per una sorta di auto-imposizione, la quale, però, non riesce a rendere anche auto-immuni coloro che si fanno, così, vittime e carnefici insieme del loro destino.

L'umorista si allontana volontariamente da ogni rarefazione letteraria, diventata ormai assuefazione, per guardare il mondo – reale o romanzesco che sia – senza lenti contraffatte dalla necessità di finzione e dal condizionamento della pagina scritta. Questa non deve più farsi filtro tra lo scrittore e il lettore, ma deve essere mezzo diretto, luogo neutro e di incontro, in cui i contenuti non vengono sistemati né per il piacere

⁴⁷ ID., *L'umorismo*, cit., p. 158.

⁴⁸ Nei *Sonetti di Cecco Angiolieri*, in *Saggi*, cit., p. 175, si legge: «Nella realtà vera [...] le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori in genere, non se ne avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari, non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro invece l'umorista. [...]. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così complessa, contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii».

della penna dell'autore, né per quello del pubblico, bensì vi nascono da sé, trovando in essa il loro *habitat* naturale.

Negli scritti umoristici non è dunque necessario partire dai gradini più bassi della scala sociale per parlare di miseria, in quanto la caduta – e dunque l'indigenza morale, spirituale – può avvenire in ciascuno e in ciascun ambito. È proprio tale crollo l'oggetto d'indagine dell'umorista. Questo non si diverte a metterlo in luce deridendo chi ne è vittima – e causa insieme – ma lo guarda con occhi disincantati e non scevri da affezionata pietà, proprio con lo scopo contrario di risollevarlo coloro che, cadendo in basso, non si sono che dimostrati umani.

Il sovvertimento delle aspettative e l'abbassamento della materia, sono meccanismi che provocano il riso nel lettore; se però questi vengono percepiti non solo con lo sguardo freddo dell'anatomista, ma anche con il sentimento, il sentimento del contrario, ecco che quel riso altezzoso, diventa sorriso bonario: il sorriso di chi comprende che nulla c'è di più universale dell'eccentricità e dell'alterità, in quanto l'Altro alberga in ciascuno di noi. L'umorista è abile nel portarlo fuori dai propri personaggi, provando il gusto della conquista non con la vittoriosa affermazione di grandi ideali, ma, al contrario, con la loro scomposizione e, se necessario, anche con la loro demistificazione. I romanzi e le novelle⁴⁹ umoristiche non hanno eroi, e lo scrittore *in primis* non si sente più tale, né in ambito sociale, né privato: non si investe del ruolo di scopritore, ma si fa solo un mezzo per la scrittura, la quale indaga il prossimo sino a indagare se stessa.

Italo Svevo svolge un percorso molto chiaro in questo senso: *Una vita* e *Senilità* distinguono ancora al loro interno, almeno apparentemente, eroi e antieroi, concetti di giusto e sbagliato, di degno e indegno, di compassato e grottesco; i protagonisti di entrambi i romanzi non sono, però, coloro che incarnano i valori "positivi", bensì coloro che, seppur ancora passivamente e con il più o meno conscio desiderio di cambiare, li

⁴⁹ È necessario precisare questa biunivocità della scrittura umoristica, in quanto la novella, nella produzione di Pirandello, Svevo e Cantoni – il quale, addirittura, scrisse esclusivamente novelle e racconti, se si esclude il romanzo *L'Illustrissimo* – è presente e importante quasi quanto il romanzo. Questa caratteristica della produzione scrittoria di Pirandello, in tal caso, era già stata spiegata e giustificata dal critico Renato Serra: «C'è, per esempio, un'intenzione di realismo più penetrante nel Pirandello, con una ricerca di particolari duri umili silenziosamente veri, che dovrebbero far scoppiare i contrasti della pietà e dell'umorismo: ma quella ricerca e quella precisione è proprio ciò che pesa di più nelle sue pagine, che gli dà quella particolare ingratitudine delle fatiche accurate e un po' sciupate: il suo bozzetto val più della novella; e la novella molto meglio del romanzo». RENATO SERRA, *Le lettere* (1914), *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, parte IV, p. 433. Serra, dunque, evidenzia il maggior valore della scrittura pirandelliana, quanto più questa ha misura ridotta: ciò dipende dalla scomposizione concettuale che si attua a livello di contenuto e che deve muoversi di pari passo con quella della pagina scritta, la quale scioglie la difficoltà di abbandonare la trama e i ruoli tradizionali riducendo la propria lunghezza.

contraddicono. Questo è già un primo scacco alle realtà romanzesche tradizionali. Solo *La coscienza di Zeno*, però, riuscirà a sdoganarsi completamente da questi binomi di contrari ormai troppo frusti e opinabili, per presentare, finalmente, quelli cui gli umoristi ci hanno abituati: i contrari che guardano alla *forma mentis*, e non alla parte esteriore dell'individuo; quei contrari che scindono – l'abbiamo già detto – non le cose, ma i rapporti fra esse. Anche Zeno, come il protagonista della *Carriola*, agirà spesso contrariamente a quanto ci si aspetti e rivelerà, secondo il suo personalissimo agire per “atti mancati” sorretti dal costume della menzogna, niente meno che i propri percorsi mentali, i roveli della propria psiche malata.

Per non perdere l'uso al nostro sguardo tripartito su questi tre autori, sintetizziamo quanto detto per il protagonista sveviano, con un assioma pirandelliano:

Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami dio quel che in fondo è bujo pesto. Ma non discutiamo.⁵⁰

La malattia è, dunque, stato innato per l'uomo; essa, però, come un bacillo che è stanziato in un corpo, ma che non necessariamente si manifesta con alcun sintomo, si fa sentire solo se “istigata” dall'uomo medesimo, quand'egli abbandona la sua condizione naturale per rinchiudersi nella *forma*.

1.3. La «preoccupazione della forma»

La «preoccupazione della forma»⁵¹ si fa strada nell'animo pirandelliano attraverso diversi aspetti: la forma sociale, la forma linguistica, la forma estetica. Non che queste non debbano esistere; solo, il confine tra esse e le opportunità e le disposizioni umane dev'essere ben chiaro: non devono essere le prime a plasmare le seconde, bensì il contrario; le forme devono farsi duttili e malleabili per foggarsi secondo la personalità di chi ne fa uso, in quanto non possono ridursi a solo affare esteriore quando applicate alla sfera individuale, animata dagli elementi soggettivi dello spirito: il sentimento e la volontà.

Attraverso queste considerazioni entra in gioco la questione dell'espressione, ossia la messa in discussione della validità espressiva di ciascuno, se valutata in senso assoluto, ovvero se ponderata solo da un punto di vista quantitativo, e non anche qualitativo.

⁵⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, «La Nazione letteraria», Firenze, anno I, n. 6, settembre 1893, in *Saggi*, cit., pp. 865-880, p. 867.

⁵¹ ID., *Come si parla in Italia*, «La Critica», Roma, 12 agosto 1895, in *Saggi*, cit., pp. 861-5, p. 864.

Cantoni, a tal proposito, esprime importanti considerazioni parlando del “metodo” in uno dei suoi più curiosi, avanguardistici e riusciti scritti: *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*. Ambientato in una casa di cura per chi soffre di disturbi mentali, vede come protagonista la coppia costituita, appunto, dai coniugi Pietro e Paola, i quali decidono di recarsi in questo luogo tutt’altro che ameno per trovarvi ispirazione scrittoria, al fine di comporre un romanzo loro commissionato; naturalmente fingendo di essere anch’essi pazzi. Uno dei personaggi più curiosi di cui faranno la loro conoscenza sarà il Cavaliere, dai tratti evidentemente umoristici e dalle idee molto nette, espresse qui nel corso di una conversazione con un compagno che difende l’unità dell’animo umano:

Allora vado più avanti e dico che in questa vostra piagnucolosa è tutta la vostra filosofia. Piangete e vorreste ridere. Ridete e vorreste piangere. Ci siete tutto. E oramai vi dovrete persuadere che il metodo, da sé solo, conta assai poco, ovvero che, se pure aiuta a ricostruire tutte le contraddizioni del passato, giova assai meno quando tenda a rimuovere quelle del presente e men che meno quelle dell’avvenire. È l’animo che importa; il metodo non è che lo strumento, e più voi filosofi lo perfezionerete come tale, senza aver sotto l’animo parallelo, più cioè ve ne servirete nella ricerca della causa in luogo di tendere all’altezza della mèta o almeno alla espansione degli effetti e più, impiccioliti come pensatori, non vi troverete punto ingranditi come uomini, se pure, come accadde a cotestui, la fissazione formale del metodo non vi conduca, per amore di simmetria, alla fissazione, alla frenesia delle abitudini. [...] C’è mai stato un uomo che sia, a vedere, più adagiato e più composto, e che pure insorga più spesso a perpetua contraddizione con sé e con tutti? [...] Come dire che il suo aspetto esteriore rende bene il suo metodo, che può essere forte, ma la lingua litigiosa e le palpebre che non istanno mai ferme rendono meglio l’anima sua, che è debole. Se un fotografo *ad hoc* s’indugiasse a seguire rapidissimamente tutte le sue più tenui movenze ogni volta che si alza ed ogni volta che egli va a letto, voi vedreste uscirne il medesimo seguito di malinconici atteggiamenti alla medesima distanza uno dall’atro.⁵²

A parte gli echi dei concetti già analizzati (il pianto e riso che si scatenano all’unisono e lo spirito malinconico), la sostanza di questa polemica descrizione ci dice che se noi osserviamo una persona e ci soffermiamo solo sulla sua esteriorità, contiamo sicuramente una sola sagoma davanti a noi; se, però, consideriamo l’anima di quella persona – ossia ci stacciamo dalla sua contingenza materiale⁵³ – ci accorgiamo che essa è cangiante, mutevole, a seconda delle situazioni.

Ciò indica ancora la doppiezza, l’estraneità e la moltiplicazione del sé, tanto per se stessi, quanto per gli altri, secondo quanto ci insegna pure il Pirandello tramite i suoi racconti, o anche attraverso un’interrogazione retorica come questa:

⁵² ALBERTO CANTONI, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, Firenze, Barbèra, 1897, in *L’umorismo nello specchio...*, pp. 338-428, pp. 406-7.

⁵³ «L’artista ordinario bada al corpo solamente; l’umorista bada al corpo e all’ombra, e talvolta più all’ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest’ombra, com’essa ora s’allunghi ed ora s’intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura»; vd. LUIGI PIRANDELLO, *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in *Saggi*, cit., p. 277.

Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale?⁵⁴

La molteplicità, dunque, e non l'univocità, è propria della natura umana, alla quale, allora, non basta di venire descritta, ma dev'essere sezionata e analizzata. Strumento vivisezionatore è proprio l'umorismo, per fare un'arte che – se necessario – non componga, ma scomponga; che non affermi, ma che neghi; che non vada solo alla ricerca degli effetti, ma anche delle cause.

Se l'arte non può più dare un'interpretazione univoca, ma questa dev'essere almeno biunivoca, anche l'esercizio scrittorio si scinde, distinguendo la letteratura dalla scrittura. La prima è composta dalle parole del letterato, che con esse vuole raccontare come assolutamente vera la propria lettura della realtà; la seconda è fatta dal pensiero dell'uomo, pensiero che si materializza in vocaboli, i quali mettono nero su bianco non solo l'azione dello scrivere, ma il concepimento interiore di tali segni per opera dell'intelletto e del sentimento:

Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente elimino ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa... ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch'esso è pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita.⁵⁵

Da qui l'unicità di ciascuna opera d'arte, che possa dirsi davvero tale: il linguaggio è il farsi del pensiero che alberga in ciascuno di noi. Di conseguenza anche la realtà, oggetto di quel linguaggio, non è in se stessa, assolutamente e arbitrariamente, ma esiste solo fuori da sé, in quanto chi la scrive, in quel suo determinato modo, con quella sua determinata espressione, la rende tale. Consapevole di questo meccanismo di soggettivazione del mondo, l'umorista diffida di quest'ultimo, conscio che per n. persone, esistono n. mondi, n. realtà.⁵⁶ Questo procedere per moltiplicazione non porta, però, all'accrescimento, bensì ai concetti negativi di diminuzione, perdita, frantumazione, instabilità, secondo l'ottica "del contrario" propria dell'umorismo. La realtà è dunque minata al proprio interno, così come lo è l'animo umano: entrambi soffrono di questo irrimediabile stato di mancanza, rivelandosi, così, costituzionalmente deboli e malati.

⁵⁴ *Ivi*, p. 276.

⁵⁵ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 626.

⁵⁶ Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fasc. I, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Edizioni Biblioteca, 1944, in *Saggi*, cit., pp. 391-406.

La malattia s'insidia in tutti coloro che si ostinano a credere e a perseguire le soluzioni matematiche di un problema che è destinato all'irrisolutezza. Di qui quello stato di malinconia intrinsecamente legato all'umorismo: vittime di esso sono soprattutto le giovani generazioni, in quanto, ancora prive di esperienza, si ostinano a inseguire ciò che, gli anziani, vivendo, hanno scoperto essere inutile rincorrere:

Quanto ai vecchi, gli avete intesi: dichiarano, che tanta scienza è passata loro innanzi con poco o nessun effetto sugli animi, lasciandoli indifferenti, e tornano a Dio. [...]

I giovani dàn di sé uno spettacolo ancor più triste. Nati in un momento febbrile, quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostruzioni civili; cresciuti fra il trambusto dei dibattimenti per dare un possibile assetto ad acquisti, che non avean soddisfatto gli ideali di tutti, tra l'urto di opposte correnti politiche e filosofiche; educati senza un criterio direttivo, e in difetto d'una ingenua forza vitale, costretti troppo presto a procacciarsene una artificiale distruttiva però dell'organismo; fisicamente son tutti o per la massima parte affetti da neurastenia, moralmente inani [...].

Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione. In questo specchio interiore si riflettono le più disparate figure, tutte però in scomposte attitudini; come gravate da some insopportabili, e ciascuna consiglia diversamente.⁵⁷

Paladine di una causa persa in partenza – la ricerca di univocità e certezze assolute – le giovani generazioni si condannano con le loro mani al ruolo di vittime, e la continua perdita nella lotta per la vita,⁵⁸ sempre più aspra col farsi della modernità, le porta allo stato di inerzia che le rende senili prima del tempo. Fra la vecchiaia anagrafica e la senilità spirituale, corre dunque un largo spazio concettuale che ci connette direttamente a Svevo, il quale ha fatto della vecchiaia e della senilità i cardini della propria ricerca. La prima non diventa più sinonimo di perdita e di annullamento, ma, paradossalmente, di accrescimento di forza e di consapevolezza, proprio perché con essa ci si allontana da quella ricerca affannosa e inutile della vittoria.

Con un paradosso che ricorda quello più grande mai insegnato all'uomo – il paradosso della fede cristiana, secondo cui si è veramente liberi solo quando ci si confà completamente alla volontà di Dio – l'essere umano riesce davvero a uscire dalla finzione, dalla prigione di se stesso e della società in cui vive, solo quando rinuncia a volersi affermare nella propria individualità, ma si lascia trascinare inerte dal flusso continuo della vita.

⁵⁷ ID., *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 873-4.

⁵⁸ Il tema della "lotta per la vita" è uno dei fili conduttori della scrittura sveviana e in esso continuamente e quotidianamente si dibattono i suoi personaggi. Se in Svevo questa è una tematica preponderante, non è comunque assente anche in Pirandello e già Cantoni scriveva nel suo lungo racconto *Scaricalasino*: «Che il mondo sia sempre stato in battaglia, e che i pesci grossi abbiano sempre mangiato i piccoli, è cosa risaputa e passata in giudicato: fu soltanto ai tempi nostri che la lotta è stata divisa in categorie, in riparti messi diligentemente sott'olio, perché non se ne perda neanche una goccia. Abbiamo però aggiunto alla lotta per la vita quella di classe, di razza, di concorrenza, del diavolo che se le porti tutte. Ultima a comparire nel catalogo è venuta la lotta tra i sessi [...]». ALBERTO CANTONI, *Scaricalasino. Grotteschi*, Firenze, Barbèra, 190, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 464-505, pp. 477-8.

Mai, prima, la letteratura avrebbe accettato di innalzare al ruolo di eroe un personaggio debole, magari vecchio, mentre ora ciò può accadere perché non s'inseguono più i canoni letterari: essi, anzi, si scartano, per scrivere di un'umanità disordinata e collocata in un quadro altrettanto disorganico. Non si cerca più l'individuazione dei valori assoluti, facenti capo all'iperuranio delle idee del Bene e del Male, né gli atti che li concretizzino; così come i personaggi non sono più nettamente distinguibili in buoni o cattivi, portatori o detrattori di Bene e Male.⁵⁹

In Svevo, attraverso i suoi tre romanzi, questo processo di disgregazione è molto chiaro e qui – come in Pirandello l'umorismo – ruolo fondamentale ha la scelta dell'ironia, ugualmente fungendo essa da filtro e da presa di distanza per l'autore, che l'adotta non più solo come mezzo tonale, bensì anche, e soprattutto, quale prospettiva da cui osservare e narrare il mondo.

Per comprendere correttamente Svevo è, infatti, ugualmente necessaria l'attuazione del passaggio dall'avvertimento al sentimento del contrario, grazie all'uso scoperto della riflessione; così come anche la pagina scritta svevina nasce dalla fantasia che libera se stessa, creatrice di realtà che si vogliono e che si concretizzano in una forma basata su atti spirituali soggettivi e volontaristici, non solo oggettivi e meccanici.

L'ironia tradizionale cui invece, ed erroneamente, si pensa per il triestino, è anzitutto un procedimento retorico, che consiste nell'affermare il contrario di ciò che si vuole venga inteso; lo si fa in modo leggero e scherzoso, senza quella vena di cattiveria e superiorità che – se fosse presente – darebbe luogo al sarcasmo, ma neppure con l'umano pietismo che contrassegna il sorriso umoristico. Ci sono, però, in chi fa dell'ironia, forte consapevolezza e lucida intenzionalità. È grazie a queste, apportate

⁵⁹ Cfr. quanto scrive Giancarlo Mazzacurati in *Pirandello nel romanzo europeo*: «[...] La letteratura [è stata] assalita nella propria ottocentesca dignità di prodotto ecumenico e di veicolo per l'esaltazione, la conservazione, la trasformazione dei valori collettivi. Decentrata dal mercato estetico di massa, dalle nuove tecniche industriali di consumazione del fantastico (il cinema, in primo luogo) e insieme aggredita da una sorta di consunzione epocale dei propri strumenti di rappresentazione, la "coscienza letteraria" [...] apparve a lungo interdotta, capace magari di rifinire meglio le proprie patine formali, ma, come già denunciava Renato Serra in un celebre saggio del 1914 [RENATO SERRA, *Le lettere*, cit., p. 379] incapace di riprendere il filo dei propri antichi primati e mandati, nella registrazione e nella progettazione "in pubblico" della vita nazionale. E la sua parte più attiva rimaneva, più che il progetto di una forma collettivamente riconosciuta, "l'attitudine... critica", un "assiduo travaglio di revisione e rinnovamento di tutti i valori"» (pp. 41-2). Ancora alle pp. 43-4: «Gli stanchi residui tardo-naturalistici [...] non avevano saputo reggere la sfida delle scienze nuove, coi loro saperi sostitutivi, delle tecniche nuove, coi loro pubblici metropolitani, delle filosofie nuove, col loro riavvolgersi intorno all'orbita frantumata del soggetto». Infine, a p. 47: «In questa sorta di sterminato funerale enciclopedico delle ideologie correnti, dove la nota dominante [...] è l'umorismo dell'iperbole collettiva e dei comportamenti liturgici, le goffaggini dell'umanesimo celebrativo, l'arabesco dei *tic* e delle recitazioni rituali, c'è anche il funerale della storia [...] e dei suoi soggetti. È questa l'assenza che si allarga intorno alle bare di uomini e istituzioni, mentre si avviano all'inumazione già vuote, come memorie senza destinatari». GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987¹, (1995²).

dalla convinzione con cui si sostiene la tesi professata, che ci si può permettere di trattare scherzosamente la discussione, animando il confronto con uno strumento che persegue lo scopo dell'affermazione di un concetto.

Chi usa l'umorismo – o l'ironia – nei termini che Pirandello e, ancor prima Cantoni, ci hanno insegnato, è invece lontano da questa posizione di forza, in quanto non intende affermare, ma solo proporre, non volendo far scaturire nel prossimo né senso di sconfitta, né di inferiorità, ma, anzi, di comunanza e di solidarietà.

Cantoni, in chiusura del racconto *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, attraverso la voce del suo protagonista, si rivolge ai lettori con un appello e un monito che li deve portare a interpretare e a fruire correttamente della sua scrittura:

Or bene, avanti di accettare la mia eredità, vi consiglio di chiedervi se voi, almeno per vostro conforto, vi sappiate sevir bene dell'*humour*, cioè del più opportuno strumento così per rappresentare come per lenire le più complicate ferite dell'anima moderna, e se per avventura vi doveste rispondere di no, di chiedere subito il beneficio dell'inventario.⁶⁰

1.4. Le prime cadute

Accogliamo dunque il consiglio cantoniano e proviamo ad adoperarlo anche per la lettura del primo Svevo, autore di *Una vita*: ebbene, non si può non «sorridere melinconicamente» leggendo gli atti mancati di Alfonso Nitti:

Una sera se ne andò via prima dicendo di essere indisposto. Voleva dimostrare il suo malumore e si adirò che nessuno lo comprendesse, che tutti credessero nella sua malattia.⁶¹

Ispira una sorta di tenerezza, questo giovane continuamente scisso fra il proposito di agire e la mancata risolutezza nel farlo; che non ha il coraggio di imporre direttamente la propria presenza al prossimo e che quindi arranca, goffo e sempre deluso, in atti dei quali vorrebbe lettura traslata rispetto a quanto direttamente significano, per tentare di comunicare con il prossimo esclusivamente “a suo modo”. Un modo che però non solo è filtrato, ma addirittura rovesciato rispetto alla realtà. Il suo uditorio, quindi, si rivela sempre troppo semplice, elementare, o troppo diretto e grossolano, per prestarsi a questo gioco del non-detto, così che Alfonso finisce per scontare una doppia pena: il soccombere nella lotta perché non adatto all'azione; il

⁶⁰ ALBERTO CANTONI, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, cit., p. 427.

⁶¹ ITALO SVEVO, *Una vita*, Trieste, Vram, 1892; Milano, Morreale, 1930², con presentazione di E. Vittorini; Milano, dall'Oglio, 1961; a cura di P. Sarzana, Milano, Mondadori, 1985; edizione critica a cura di B. Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1986; qui in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”), 2004, pp. 5-394, p. 129.

provare continua frustrazione perché, anche quando agisce, non viene compreso. Vediamo un altro esempio:

Con una scusa qualunque, anzi procurando di non farla credibile, si sarebbe astenuto dal rimettere più piede in casa Maller.⁶²

Il giovane di campagna piombato in città e attratto dagli agi e dalle personalità che li incarnano, cerca dai suoi atti l'esatto contrario di quanto la logica richiederebbe: una scusa, ad esempio, dovrebbe essere, per svolgere la propria funzione, plausibile, ossia poter essere creduta, accettata e quindi fungere da giustificazione; l'impegno di Alfonso, invece, è profuso proprio per cercare una scusante *non* credibile, così da *non* venire giustificato, per mezzo d'essa, della sua mancanza dal terreno di gioco e di lotta che casa Maller simboleggia nel romanzo. Il proposito ultimo di questo atto non è, allora, quello di non venire più cercato dalla conventicola che si riunisce settimanalmente nel salotto buono, ma, al contrario, quello di venire interpellato – e, dunque, appositamente cercato e spassionatamente voluto. Solo così Alfonso sarà soddisfatto, perché si sentirà coinvolto e costretto ad annullare la propria scelta di ritirarsi – scelta che ha, quindi, sola valenza formale, ma che è priva di valore sostanziale:

Gli parve di essere già ritornato alla serietà di propositi che aveva avuta altre volte quando era frequentatore assiduo della biblioteca civica, ma col pensiero ricorreva alla casa donde usciva e sognava scene in cui veniva scongiurato a ritornarci.⁶³

Alfonso, dopo essersi auto-punito, si sente goffamente scisso: casa Maller vs biblioteca civica, ossia luogo del peccato e del traviamiento vs luogo della salvezza e della redenzione, in un'esagerazione di percezioni e di giudizi, la quale rende sproporzionati i gesti e le considerazioni che tentano di rimettere ordine in questa sforzata e artefatta dicotomia.

Pirandello, in apertura del suo *Mattia Pascal*, ci dirà quanto e come anche una biblioteca possa perdere l'aurea di solennità e di imperturbabilità che Alfonso ancora tenta di conferirle:

Fui per circa due anni non so se più cacciatore di topi che guardiano nella biblioteca che un monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune. È ben chiaro che questo Monsignore dovette conoscer poco l'indole e le abitudini de'suoi concittadini; e forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e colla comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio. Del dono anzi il Comune si mostrò così poco grato al

⁶² *Ivi*, p. 131.

⁶³ *Ivi*, p. 130.

Boccamazza, che non volle neppure erigerli un mezzo busto pur che fosse, e i libri lasciò per molti e molti anni accatastati in un umido magazzino, donde poi li trasse, pensate in quale stato, per allogarli nella chiesetta fuori mano di Santa Maria Liberale [...].

Qua li affidò, senz'alcun discernimento, a titolo di beneficio, e come sinecura, a qualche sfaccendato ben protetto il quale, per due lire al giorno, stando a guardarli, o anche senza guardarli affatto, ne avesse sopportato per alcune ore il tanfo della muffa e del vecchiume.

Tal sorte toccò anche a me; e fin dal primo giorno io concepì così misera stima dei libri [...] che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire da ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura [...] capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non a cinquant'anni dopo la terza, ultima e definitiva morte.⁶⁴

È la stagione della caduta dei miti, la quale, per uno scrittore, non può che celebrarsi a partire dallo scioglimento di quelli letterari e dei loro luoghi di custodia: le biblioteche, appunto. Per Alfonso la sala bibliotecaria aveva la disposizione di toccasana, il gran merito di indurlo allo studio, ossia al bene, al giusto, alla serietà irreprensibile; se non fosse che questa, però, lì, in città, fra i frizzi e i lazzi di quella, non si rivela più sufficiente per redimere questo eroe *sui generis*, che non può più dirsi 'senza macchia e senza paura'. Il valore salvifico e intangibile di essa non viene riconosciuto dalla società di cui il giovane, ancora pieno di sogni e speranze, vuole entrare a far parte: la realtà utilitaristica della banca, quella falsamente perbenista dei salotti buoni, quella maliziosa e affettata di Amalia non sanno, infatti, che farsene dei libri e del sapere che essi custodiscono perché poco pratici, troppo statici e per nulla attraenti.

In Pirandello, il grido di allarme è ancora più forte e la demistificazione del luogo sacrale più diretta, anche nella descrizione: topi, libri ammuffiti, cattivo odore, umidità fanno della stanza adibita a biblioteca un luogo grottesco e inadeguato rispetto al valore morale che da essa ci si aspetterebbe. La caduta prosegue esplicita e dichiarata attraverso le parole di Mattia: perché la Biblioteca torni a fare sfoggio di sé promovendo il valore delle lettere e della cultura, come il mecenate Boccamazza all'epoca della donazione avrebbe auspicato, di nuovo almeno un visitatore dovrà entrarvi e impugnare – badiamo bene – non il volume di un celebre scrittore, bensì il manoscritto dello stesso Mattia, che si arroga la capacità di «poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore». La storia di quel manoscritto, infatti, racconta proprio quegli «atti più

⁶⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, prima edizione a puntate sul quindicinale «Nuova Antologia» dal 16 aprile al 16 giugno 1904; lo stesso anno fu raccolto in volume a cura della stessa «N. A.». Per le ristampe e le edizioni rivedute che seguirono, si rimanda alla Bibliografia presente nelle *Note al testo e varianti*, dell'edizione a cura di Giovanni Macchia: ID., *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), vol. I, 1986, (1973¹), p. 1001. Anche la citazione fa riferimento a questa edizione: ID., *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, cit., pp. 317-586, pp. 320-1.

inconsulti, assolutamente imprevedibili» di cui Pirandello scrisse nei *Sonetti di Cecco Angiolieri*, e si fa strada fra le grandi opere dei grandi autori, sovvertendo il canone letterario e costringendolo a riconoscere il primato della scrittura privata, rispetto a quella degli intellettuali *tout court*.

Tale letteratura non si realizza, tuttavia, in componimenti necessariamente diaristici – come darebbe a pensare l’idea di scrittura privata e autobiografica – in quanto i personaggi non scrivono solo per dare voce alla loro coscienza, ma anche perché questa possa, un giorno, essere conosciuta e condivisa da più persone: il libro si fa mezzo di comunicazione in divenire, e non più semplice *cosa* statica fra le cose, oggetto finito e voluto in se stesso e per se stesso.

A tale proposito, anche l’incipit del *Re umorista* di Alberto Cantoni è sufficientemente eloquente: a raccontare in prima persona la vicenda del *Prologo* è un anonimo viaggiatore che si trova sul treno «detto orientale, che va da Parigi a Costantinopoli» e che nel compartimento dove sceglie di passare la notte incontra un singolare compagno di viaggio. Questo, lettore di «un libro sempre vero pur troppo: *De litterarum infelicitate* di Valeriano»,⁶⁵ offre al nostro una risma di carte, donategli da un re presso cui prestò servizio e che gli disse, a sua volta, queste parole:

«Ho qui alcune carte per voi... ma badate, per l’amico, non pel diplomatico. Quando avrete ancora mutato di residenza parecchie volte, e sarà più difficile assai di capire da chi abbiate avuto queste carte, allora cercate di uno scrittore in buona fede, e dateglielie, perché le mandi fuori a modo suo, nella sua lingua e nel suo paese. Se la semente sarà buona, darà qualche frutto su qualche terreno; se sarà cattiva, vada pure al vento dovunque sia.»⁶⁶

Il tramite accetta dunque la cura di queste carte e l’autore chiude il *Prologo* con una raccomandazione del narratore, oltre alla premessa stesa di pugno dal sovrano, che da qui in poi prenderà la parola nel racconto. Le chiameremo: 'premesse prima' e 'premesse seconda'. Premessa prima:

Ora leggete.

[...] La parola è al re.

Di quando era ancora meno libero dello spirito, cioè a dire principe reale soltanto, egli non da [*sic*] che un solo paragrafo: il primo. Osserverete bene allora e poi, e lo vedrete diventare sempre più capriccioso, come più dovrà digerire nuovi anni e nuovi guai.

Accadrà facilmente il medesimo a tutti gli umoristi.⁶⁷

Questa la premessa seconda:

⁶⁵ Cfr. ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit., p. 212.

⁶⁶ *Ivi*, p. 214.

⁶⁷ *Ivi*, p. 215.

Le pagine che seguono rappresentano, per la massima parte, le più grandi e le più piccole giornate della mia vita. Quando esse mi davano troppo pensiero, io non aveva nulla di meglio a fare che mettermi a scrivere, e questo po' di lavoro finiva spesso per giovarmi più assai che se fossi rimasto lì colle braccia penzoloni ad aspettar la grazia.

Ne ho fatte tante in vita mia, di grazie, che mi è passata la voglia di chiederne, sia pure al tempo che non sa far altro.⁶⁸

La scrittura, secondo le parole del re, si fa dunque sfogo e rifugio al tempo stesso: luogo dove tirare le somme non di ciascuna giornata – come si farebbe in un diario privato – ma di un'intera esistenza.

Questo meccanismo è esplicitato ancor più chiaramente da un altro personaggio cantoniano, il già visto protagonista dell'*Altalena delle antipatie*,⁶⁹ il quale, al paragrafo 1. del *Libello Primo*, intitolato *Panacea universale*, scrive:

Ho quarant'anni, anzi li finisco appunto oggi. Ottima giornata questa per dire di me e delle cose mie [...]. [...] Scrivo tutt'ora [...]. Voglio fare delle figure e non dei paesaggi, però non vedo punto la necessità di determinare i luoghi più precisamente di così.⁷⁰

Dato questo nuovo uso della pagina scritta, abbassata a resoconto individuale e contemporaneamente innalzata a luogo di presa di coscienza, risulta ancor più chiara la stonatura delle parole dell'Alfonso sveviano quando, gonfio di boria da letterato saccente, tenta di ergersi al di sopra dei suoi colleghi di lavoro con il seguente sfogo:

Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome.⁷¹

Queste parole – ricordiamo che il romanzo è ancora steso in terza persona – provengono da uno scritto nello scritto: si tratta, infatti, della lettera di apertura che il protagonista redige, malinconico e languido, per la madre rimasta al paese natò.

Il richiamo è chiaramente alla letteratura romantica, ricca di *pathos* e di sentimentalismo, di grandi uomini dalle azioni decise e dai valori saldi, nonché satura di atmosfere rarefatte e artificiosamente composte perché al loro interno ciascun personaggio possa trovarvi un ruolo sicuro. La particolarità di questa epistola sta, però, proprio nel voler distruggere – con appunti che ironicamente capovolgono i canoni e le aspettative del lettore – questo mondo e questa letteratura, codificati e inopinabili, a vantaggio del palesamento dell'umano-troppo umano, che alberga nei nuovi eroi degli

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Id.*, *L'altalena delle antipatie*, Firenze, Barbèra, 1893, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 295-329.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 285-6.

⁷¹ ITALO SVEVO, *Una vita*, cit., p. 6.

scrittori. In particolare è l'idillio della campagna a essere distrutto, in nome di un'ottica disincantata e viziata dal sogno del denaro e del successo:

Gli altri che stanno qui [in città] sono tutti o quasi tutti lieti e tranquilli perché non sanno che altrove si possa vivere tanto meglio.

«Credo che da studente io vi sia stato più contento perché c'era con me papà che provvedeva lui a tutto e meglio di quanto io sappia. È ben vero ch'egli disponeva di più denari. Basterebbe a rendermi infelice la piccolezza della mia stanza. A casa la destinerei alle oche.⁷²

Sono parole, queste, non certo scaturite da sentimento, ma anzi assai razionali e persino calcolatrici, che fanno ben comprendere come tutto il malessere e la nostalgia del ragazzo siano da imputare a una disagiata situazione economica e a un modesto stile di vita, anziché alla reale mancanza di casa, tanto che anche il padre non viene ricordato che come una fonte di denaro.

Questa lettera ha, dunque, nell'economia del testo, una valenza distruttiva e scardinatrice: deve servire per il lettore, per metterlo all'erta verso le pagine che verranno, rendendolo abbastanza astuto e accorto nel leggere fra le righe, per interpretare i *clichè* letterari, i quali pur ancora ci sono, con la debita distanza e secondo l'ottica capovolta, con cui lo stesso Svevo li sta trattando.⁷³

È in passi come questo che troviamo l'ironia pura, quasi il sarcasmo disilluso che l'autore usa per demistificare la materia minandola dall'interno, così come fin dalle prime pagine è posta in discussione la credibilità del protagonista, la quale viene messa persino in ridicolo. È il caso di un altro passo dell'epistola, di poco seguente a quello sopra citato:

«Non farei di meglio a ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle quercie, respirando quella nostra buona aria incorrotta.⁷⁴

Queste parole non sono credibili perché Alfonso ha ormai dimostrato che è il suo animo a essere corrotto e che, perciò, l'aria di campagna non basterà più a infondere la pace, la serenità e tutti quei buoni valori che sino a quel momento la letteratura predicava attraverso il suo filtro estraniante dal mondo.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Per un'analisi approfondita di questa lettera in apertura di *Una vita* e del peso che essa ha nell'economia del testo, si veda la trattazione che vi ha dedicato GIANCARLO MAZZACURATI nel capitolo *Un «jeu de trompe-l'œil»*, in *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 167-83.

⁷⁴ ITALO SVEVO, *Una vita*, cit., p. 6.

Non che mai prima si fosse cantata la sconfitta e la caduta delle illusioni; ma era l'ottica con cui lo si faceva a essere diversa: c'erano ancora la volontà e la lotta per salvarle, queste illusioni; o, almeno, si avvertiva il rimpianto nel celebrarle; ora, invece, a essere innalzata a oggetto di celebrazione è, parossisticamente, proprio la loro stessa caduta. Anche Cantoni fa qualcosa di simile quando, a titolo del paragrafo secondo del suo *Bastianino*, scrive:

Nel quale due donne, madre e figlia, parlano forte e chiaro, siccome usa nel contado, checchè ne dicano gli Arcadi.⁷⁵

La letteratura, in tal caso quella arcadica, non viene completamente negata, ma messa in discussione, con l'intento di violare quell'aurea di intangibilità di cui si era ammantata fin'allora, non senza l'aiuto della critica predisposta a propagandare mode e correnti catalogatrici, a scapito della spontanea creazione dell'artista. Anche l'esercizio critico, dunque, diventa ora oggetto di analisi riflessiva, con lo scopo di dichiararne la corruzione e il filisteismo, la faziosità e la mercificazione. Leggiamo in *Scaricalasino* di Cantoni:

Quando un critico mostra espressamente di voler esser benevolo (lasciamo da parte il merito che *a priori* non conta nulla) deve pur servirsi del solito frasario laudativo, il quale, per il pubblico, è omai [*sic*] diventato inconcludente. Ottiene così l'effetto contrario, e fa nascere l'idea che egli non abbia nemmeno guardato il libro che loda. Quando invece egli si mostri, non dirò del tutto ostile, ma piuttosto burbero, piuttosto arcigno, viene subito in mente che se egli non ha trovato a notare più mende di quelle che nota, vuol dire che l'opera, al di fuori di quelle mende, ha molto, ha forse tutto di buono, perché, se non le avesse, il critico lo avrebbe detto.⁷⁶

Non meno forte è quanto espresso dal protagonista del racconto *Una burla riuscita* di Italo Svevo, che ugualmente punta il dito sul degrado dell'arte, fattasi oggetto atto solamente a soddisfare esigenze quantitative e non qualitative, trasformando l'artista medesimo in un prodotto confezionato *ad hoc* per il gradimento del pubblico, non più fruitore, ma acquirente de bene artistico:⁷⁷

⁷⁵ ALBERTO CANTONI, *Bastianino, scene della bassa Lombardia*, «Nuova Antologia», anno XII, vol. II, fasc. I, 1° gennaio 1877, pp. 97-138, in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 38-75, p. 40.

⁷⁶ ID., *Scaricalasino*, cit., pp. 496-7.

⁷⁷ Probabilmente poté influire sul giudizio negativo verso la critica italiana l'esperienza personale dello scrittore, che certo non vide la propria carriera baciata successo e dal consenso del pubblico, nemmeno quando scrisse la *Coscienza*, dopo 25 anni di silenzio dagli esordi nel mondo delle lettere. Svevo scrive nel suo *Profilo autobiografico*, proprio al punto in cui si parla di questo romanzo, che si deve scontrare con «un'incomprensione assoluta ed un silenzio glaciale»: «Lo Svevo diceva che ad onta della sua lunga esperienza tale insuccesso lo stupì e lo addolorò tanto profondamente da danneggiare la sua salute. Aveva 62 anni e scopriva che se la letteratura era nociva sempre, a quell'età era addirittura pericolosa». ITALO SVEVO, *Profilo autobiografico*, in *Italo Svevo nella sua nobile vita*, Milano, Morreale, 1928, pp. 3-16, p. 16, poi in edizione anastatica a cura di Paolo Briganti, Parma, Zara, 1985.

Tutta la storia della letteratura era zeppa di uomini celebri, e non già dalla nascita. A un certo momento, era capitato da loro un critico veramente importante (barba bianca, fronte alta, occhi penetranti), oppure un uomo d'affari, ed essi subito assurgevano alla fama. Perché la fama arrivi, non basta che lo scrittore lo meriti. Occorre il concorso di uno o più altri valori, che influiscano sugli inetti, quelli che poi leggono le cose che i primi hanno scelto. Una cosa un po' ridicola, ma che non può mutare. E succede anche che il critico non capisca nulla del mestiere altrui e l'editore (l'uomo d'affari) nulla del proprio, e l'esito resti il medesimo. Quando i due si associano l'autore, anche se non lo merita, è fatto per un tempo più o meno lungo.⁷⁸

Il triumvirato che sta alla sovrintendenza dei beni artistici e culturali è dunque sarcasticamente composto, secondo il triestino, da uno scrittore non necessariamente meritevole di tale appellativo; da un critico, spesso incapace; da un editore che è anzitutto «uomo d'affari», dunque in cerca dell'interesse; il connubio fra i tre è realizzabile senza troppe difficoltà perché il prodotto così confezionato sarà dato in pasto a un pubblico di «inetti», cioè di incapaci e di svogliati a sciogliersi in critico giudizio e a sbilanciarsi a consapevole scelta. Una sorta di condizionamento della moda e alla moda, per molti aspetti simile a quello che decreta e condiziona le norme del mercato attuale, librario e non. Anche nei suoi saggi, il triestino non lesina parole dure verso la critica contemporanea, come nello scritto *Del sentimento in arte*:

Si vanta il nostro il secolo della critica ma questo straordinario ragionamento sull'arte non è divenuto in certe parti un danno? Già da lungo tempo la critica dalle sommità in cui sembrava esiliata trapiantò nella pianura le sue idee, snaturate alquanto nel passaggio, le sue superbie, quelle intatte, i suoi metodi, monchi.⁷⁹

Altrettanto eloquenti sul tema prescelto e sul giudizio sviluppatovi, sono fin i titoli di altri due saggi sveviani: *Della critica italiana* e *Critica negativa*. L'incipit del primo così, provocatoriamente, recita:

Della critica italiana non bisogna dir male perché essa non esiste. [...] Il vero critico sente l'importanza delle cose che lui solo legge. Queste cose sono importanti perché lui le lesse. All'italiano ciò non sembra. Quello che non arriva al pubblico non ha importanza.⁸⁰

In *Critica negativa*, testo dedicato in particolare all'esercizio critico nei confronti dell'arte drammatica, si legge una considerazione che può essere, però, estesa anche ad altri campi, sino a farsi universale:

⁷⁸ ID., *Una burla riuscita*, in *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti*, con una nota introduttiva di E. Montale, Milano, Morreale, 1929, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, in *Opera omnia*, a cura di Bruno Maier, ("Ammiraglia"), Milano, dall'Oglio, 1968, pp. 78-128, pp. 97-8.

⁷⁹ ID., *Del sentimento in arte*, in *Saggi e pagine sparse*, a cura di Umbrò Apollonio, Milano, Mondadori, 1954; in *Opera Omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, saggio introduttivo e cronologia a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2004, pp. 825-47, p. 831.

⁸⁰ ITALO SVEVO, [*Della critica italiana*], in *Saggi e pagine sparse*, in *Opera omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 890-2, p. 890.

Rimprovero alla critica del mio paese non di essere stata ingiusta, ma di essere stata severa fuori proposito e con poco riguardo all'utile del paese e dell'arte. La critica ha per scopo di elevare, di affinare la cultura di un paese; quando non riesce a questo scopo, non vi è ragione alla sua esistenza.⁸¹

Anche Luigi Pirandello si esprime sulla critica, dopo aver deprecato il trito uso dell'imitazione e della retorica,⁸² nel saggio *Un critico fantastico*, peraltro dedicato proprio ad Alberto Cantoni:

D'arte strettamente non si può parlare in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera d'arte il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la cultura e il temperamento dell'artista,⁸³ che rappresentano quasi il terreno in cui quel germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato.

Mancano due cose, segnatamente e capitalissime, alla nostra letteratura contemporanea: la Critica e il Carattere.⁸⁴

Quest'esigenza di penetrare nell'intimità dello scrittore per giudicarlo e per criticarlo, s'impone con urgenza maggiore per lo scrittore umorista – non a caso. L'esempio preso in esame da Pirandello è – come detto sopra – proprio Alberto Cantoni, innalzato a modello di scrittore e di critico insieme:

⁸¹ ID., *Critica negativa*, «L'indipendente» di Trieste il 15 dicembre 1888; poi in «Belfagor», segnalato da Ruggiero Rimini, XXVI, 5, 30 settembre 1971, pp. 599-600; poi in FRANCO CARLINI, *Uno scritto sconosciuto di Italo Svevo*, «Umana», gennaio 1972, pp. 14-5; qui in *Teatro e saggi*, cit., pp. 1075-8, pp. 1075-6.

⁸² Ci sono sicuramente altri passi in cui Pirandello si scaglia contro queste due consuetudini artistiche, uno su tutti quello nell'*Umorismo* in cui scrive che: «[la] Retorica era appunto una poetica intellettualistica, fondata tutta cioè su astrazioni, in base a un procedimento logico. [A questo punto l'Autore scrive in una nota: «“La retorica corrisponde alla logica” – aveva già detto Aristotile» (*Ret. Lib. I, c. I*)]. L'arte per essa era abito di operare secondo certi principii. E stabiliva secondo quali principii l'arte dovesse operare: principii universali, assoluti, come se l'opera d'arte fosse una conclusione da costruire al pari d'un ragionamento. [...] Raccolti, come in un museo, tanti modelli di bellezza immutabile, ne imponeva l'imitazione. Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa». LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 46-7.

⁸³ Al temperamento individuale e alla sua importanza per le scelte in campo artistico, e non solo, fa riferimento anche Italo Svevo parlando di ottimismo e dell'uso che di esso viene fatto: il passo tratto da *Ottimismo e pessimismo* è citato in questo studio e vi si rimanda, a p. 62. Luigi Antonio Villari, ne ha invece parlato in un suo articolo su *Humour classico e moderno* di Alberto Cantoni apparso su «Vita Nuova» il 1° ottobre 1899 e poi riportato da Elio Providenti in nota all'epistolario da lui curato. Qui il napoletano coglie l'occasione per porre in evidenza la «difficoltà quasi insuperabile per definire l'umorismo, che del resto assume espressioni e pose variissime secondo i temperamenti e, diciamo, i paesi. Ma se l'umorismo risponde [...] a un certo stato di coscienza, rivela una compenetrazione speciale dell'anima e della vita [...]». Vd. ELIO PROVIDENTI, *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari*, cit., nota 3 alla lettera CXXII, pp. 110-2, p. 112. Evidentemente, in tutti i casi si vuole porre l'attenzione sulla difficoltà di individuare e classificare le forme artistiche che più dipendono dalle caratteristiche individuali di chi le crea: da esse la critica non può e non deve prescindere, anzi, bisogna se ne faccia carico ancor prima di ricercare la classificazione e il genere dell'opera. Partire da questi due punti senza prima aver preso in considerazione le caratteristiche personali dell'artista, e dunque il carattere, la provenienza, il temperamento, rischia non solo di essere fuorviante e tendenzioso, ma pure di impedire il corretto riconoscimento della natura dell'opera considerata.

⁸⁴ ID., *Un critico fantastico*, in *Arte e scienza*, cit., p. 369.

Alberto Cantoni è, e vuole essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte. Alberto Cantoni è un critico fantastico. È dunque, *un umorista*. Mi spiego.

Son già note a tutti le definizioni che fin'ora si son date dell'umorismo: quella che comunemente si dà in Francia: «L'arte di rappresentar comicamente le cose tragiche e tragicamente le cose comiche»; quella un po' vaga e, per dir così, bonaria, che ne diede il Nencioni: «Una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita»; l'altra del Bonghi, più acuta e comprensiva: «Un'acre disposizione dello spirito a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano». Ma queste e altre definizioni sono superficiali, esteriori; come esteriori e superficiali sono le considerazioni che si sogliono fare attorno agli effetti or comici, or drammatici, or satirici, or burleschi dell'umorismo. Per spiegarci chiaramente il fenomeno di questa espressione d'arte, non dobbiamo guardare i fatti già espressi, svariatissimi, per cavarne una conclusione o più o meno arbitraria; ma dobbiamo scoprirne la radice, penetrando nell'intimo dello scrittore umorista, prima ch'egli crei un corpo d'immagini alla sua concezione. Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi hanno corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina.⁸⁵

I passi riportati sono indicativi non solo perché pongono l'attenzione su un'altra problematica e, insieme, un altro interesse che accomuna gli scrittori umoristi: l'analisi critica della Critica; ma pure perché evidenziano un'ulteriore caratteristica della produzione di questi umoristi, ossia il non voler più confinare le trattazioni teoriche necessariamente in testi di quella natura, accettando, invece, di inserirle anche negli spazi narrativi, all'interno della trama e delle sue digressioni. Questo è dimostrato, in particolare, dai due passi appena riportati, uno dal racconto di Cantoni, l'altro da quello di Svevo; non tacendo il fatto che il mantovano viene definito dal Priandello «un critico fantastico», meritandosi l'appellativo senza aver mai scritto nulla di volutamente e strettamente teorico, ma proprio per la sua personale e particolare capacità di indagine “dell'arte nell'arte”.

Anche Pirandello non fu certo immune da questa tendenza, sintetizzata poi dai critici nella nota formula di metaletteratura (e metateatro, per quanto riguarda l'arte drammatica). La speciosità di questi testi sta nel prendere a oggetto della narrazione la letteratura stessa, indagandola dall'interno: essa assume procedimenti autoriflessivi, sino a farsi mimetica della sua stessa realtà, e non più di quella esterna e circostante. Si eserciterà, allora, sulla scrittura quello che i personaggi sveviani, in particolare Zeno, faranno dichiaratamente su loro stessi: un'autoanalisi.

Per la realizzazione di questo procedimento, come per ogni processo analitico, è necessario lo smontaggio dell'oggetto sottoposto a studio; se però – come in questi casi – oggetto e soggetto vanno a coincidere (letteratura e letteratura; romanzo e romanzo; scrittura e scrittura), la procedura necessariamente si complica aggrovigliandosi su se

⁸⁵ *Ivi*, p. 372.

stessa: i metodi e i passaggi che, solitamente, guidano dall'esterno l'indagine, osservandola "dall'alto", diventano ora interni alla stessa, quindi non possono godere di conoscenza pregressa. L'acutezza dello scrittore deve diventare, allora, più fine e sottile, sino al punto da trasformarlo in scrittore-critico.

Anche in questo caso, come in altri di difficoltà e transizione, viene in soccorso l'umorismo, il quale, con la propria attitudine a scardinare, rovesciare, abbassare, scoprire, diventa strumento sezionatore di corpi i quali, senza l'arma del sorriso, non troverebbero il coraggio di guardare e, soprattutto, di criticare loro stessi.

1.5. L'umorismo: arte «eccezionale e speciosissima»

1.5.1. *L'umorismo* di Luigi Pirandello

È anche questo tipo di umorismo che si vuole cercare fra queste pagine, ovvero quello che, secondo le parole di Pirandello, dà vita a

espressioni artistiche [...] eccezionali e speciosissime

facendosi esso stesso

arte d'eccezione[.]

Pirandello conclude così il secondo paragrafo dell'*Umorismo*:

Qui è il nodo vero della questione.

Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche così presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni d'ogni nazione.⁸⁶

Non è una questione cronologica, dunque, a segnare il passaggio tra un certo tipo di *humour* e un altro, bensì una questione di modi; come dire, ancora una volta: il metro di misura da scegliere non dev'essere quantitativo, ma qualitativo, nella direzione della rarità, della specialità, dell'eccezionalità.

Secondo quest'interpretazione e riallacciandosi al campo analitico sopra trattato, parlare di 'autoanalisi condotta con umorismo', non significa ammettere che essa venga presa poco sul serio da chi la compie, bensì solo che costui si fa scudo del tono umoristico per potersi soffermare su quel tipo di materia, troppo spinosa per essere

⁸⁶ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 30, 33, 38.

trattata senza un filtro e senza una dovuta presa di distanza. Questi sono necessari proprio perché essa va considerata *seriamente*, sebbene non per forza venga affrontata e trasmessa con assoluta serietà,

[...] rappresentando ogni volta minutamente, in forma viva, le ragioni del suo transigere e del suo indulgere: il che, come vedremo, è proprio dell'umorismo.⁸⁷

Indulgenza è parola legata al concetto di umorismo e, in particolare, all'autocritica umoristica: il naturale istinto di sopravvivenza spinge ciascuno di noi – pur nell'estrema e onesta scelta di mettersi a nudo – a preservare la maggior dose di dignità possibile, eventualmente anche assolvendosi, con un sorriso benevolo, dei propri miseri peccati umani. Tutto questo vale anche per la letteratura, la quale, se decide di rivelare ai suoi fruitori i propri meccanismi, i propri trucchi, i propri inganni, lo fa preservando se stessa, al fine di mantenere una propria ragion d'essere.

Ma cos'è, infine, questa “mancanza di serietà” che pure contraddistingue l'umorismo, ma assolutamente non nella misura in cui si dà in burla, facezia, comicità allo stato puro? Rispondiamo ancora una volta rifacendoci all'autorevole fonte pirandelliana:

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, speciosissimo, essenziale processo, inevitabilmente scompone, disordina, discorda [...].⁸⁸

Scompostezza, disordine, discordanza: tutti elementi che, se posizionati in un'immaginaria scala di cifre positive e negative, verrebbero sicuramente posti in questo secondo raggruppamento, in quanto hanno in sé un'accezione negativa che richiama i concetti di privazione e di insuccesso; essi causano però anche e paradossalmente un effetto di sorpresa e di goffaggine, positivo per chi osserva dall'esterno perché fonte di ilarità.

Ecco spiegata la presenza del brutto e dei brutti negli scritti umoristici: mancanza di armonia, di equilibrio, di proporzioni, di canonicità anche nell'estetica di protagonisti e avventori. Non che la storia della letteratura, sino a questo momento, fosse stata scevra di bruttezza al proprio interno, ma se essa c'era – basti pensare alla satira, ma anche ai gusti estetici barocchi e scapigliati – aveva una funzione ben precisa: o quella di esaltare ancor di più il bello, per opposizione; oppure quella di deridere la morale comune che conferiva all'aspetto esteriore funzione speculare rispetto all'interiorità,

⁸⁷ *Ivi*, p. 24.

⁸⁸ *Ivi*, p. 49.

quindi che associava l'“aspetto gradevole” alla “buon'anima” – proprio come il Mattia Pascal viene appellato dal suo creatore.⁸⁹

S'è parlato, però, qui, di opposizione e di derisione, azioni non propriamente umoristiche: l'umorismo non oppone, ma *contrappone*, ossia mostra le parti in causa senza sposarne una, al solo scopo di far risaltare la stridente dissonanza e la cocente differenza; ugualmente, l'umorismo non deride, ossia non si erge a giudice, ma *sorride*, quindi si fa, piuttosto, avvocato difensore, che non accusatore; anche delle cause perse. Di nuovo sovvertimento, allora: il personaggio protagonista, oltre non dover essere più necessariamente sano, equilibrato, giusto, vincente, forte e vigoroso, volenteroso, imperturbabile, disinvolto (e tutto quanto potrebbe ancora designare un principe azzurro o un super-eroe) non dovrà essere nemmeno bello. L'umorista volontariamente esita su tali descrizioni fisiche, non –si badi – per dar sfogo a un proprio gusto dell'orrido, ma per porre l'accento anche, e soprattutto, sul particolare che è scomodo, ma che pure è reale, proprio della vita comune, in una parola: umano.

Così come nel procedimento scrittorio e letterario, anche in questo caso deve crollare l'artificio: l'umorista non vuole creare forzatamente una nuova etnia di “brutti”, solo s'impone – questo sì – di non formare artificialmente i propri personaggi, lasciando, invece, che essi nascano spontanei dalla sua fantasia, facendosi da sé, piacevoli o sgradevoli che siano. Come ogni creatura non può essere scelta dai propri genitori per sesso, tratti estetici e caratteriali, così la genesi del personaggio da parte dell'autore non può, perché non deve, seguire canoni fissi. Sulla pagina dei veri umoristi nascono, prima di tutto, uomini, con i loro pregi e i loro difetti, anche fisici.

Nella principale figura femminile del secondo romanzo di Svevo, *Senilità*, è ben chiara questa contrapposizione tra l'idea e l'uso classici della bellezza, e la nuova concezione estetica, che va a colpire e, in qualche modo, a declassare, persino la donna oggetto di desiderio erotico. Mi riferisco ad Angiolina, la contesa Angiolina, la femmina che riesce a farsi la ragione di vita per un uomo e il motivo di discordia fra due amici. Già quest'alone erotico e languido ci porta con l'immaginazione alla tipica dama ammaliatrice, tale, *in primis*, per la sua bellezza e per i suoi modi eleganti e voluttuosi.

Certamente lo stesso Emilio la vede così; o meglio, la vuole vedere così, disegnandola, con l'aiuto dell'immaginazione, a suo piacimento, proprio come se costruisse un personaggio romanzesco: il Brentani letteraturizza la donna e – almeno questo vorrebbe – l'intera sua vicenda amorosa con essa. Lo scopo è duplice: riuscire a

⁸⁹ La prima edizione dell'*Umorismo* recava la seguente dedica: «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario».

coronare la storia d'amore con Angiolina, almeno "virtualmente" – diremmo oggi; tornare a essere scrittore, ossia creatore di trame e intrecci, possibilmente sentimentali, dopo aver constatato la frustrante incapacità di stendere un secondo romanzo – quasi l'ispirazione gli si fosse prosciugata dopo la realizzazione del primo:

Doveva venirgli dal di fuori il calore ch'egli non aveva trovato in sé, e sperava di vivere il romanzo che non sapeva scrivere.⁹⁰

Un accattivante intreccio narrativo e il suo personale destino, si dovrebbero, dunque, secondo i desideri di Emilio, intrecciare sino a sovrapporsi e trasformarsi per osmosi e metamorfosi l'uno nell'altro. Il narratore ci svela questo meccanismo, a partire da un confronto che il ragazzo intrattiene con la sorella Amalia, desiderosa di conoscere la fantomatica fidanzata del fratello:

Un giorno domandò di conoscerla, e più volte ne espresse poi il desiderio; ma Emilio si guardò bene dal compiacerla. Ella non sapeva di quella donna se non ch'era un essere molto differente da lei, più forte, più vitale, e ad Emilio piacque di aver creata nella sua mente un'Angiolina ben diversa dalla reale. Quando si trovava con la sorella, amava quell'immagine, l'abbelliva, vi aggiungeva tutte le qualità che gli sarebbe piaciuto di trovare in Angiolina, e quando capì che anche Amalia collaborava a quella costruzione artificiale, ne gioì veramente.⁹¹

Anche il nome dell'amante era stato modificato, precedentemente, dall'aspirante letterato, che sfoga consapevolmente su di lei le proprie ambizioni dotte:

Per una sentimentalità da letterato il nome d'Angiolina non gli piaceva. La chiamò Lina; poi, non bastandogli questo vezzeggiativo, le appioppò il nome francese, *Angèle* e molto spesso lo ingentilì e lo abbreviò in *Ange*. Le insegnò a dirgli in francese che lo amava. Saputo il senso di quelle parole, ella non volle ridirle, ma al prossimo appuntamento le disse senz'essere invitata: *Sce tèm bocù*.⁹²

Inizia da qui una volutamente mal celata derisione del personaggio dal nome "alla francese", da questa discordanza tra la lingua straniera, esotica, dal suono dolce e melodioso, e l'incapacità di scrivere correttamente le parole pronunciate in quella stessa lingua (per transizione, immaginiamo che non sia Svevo, ma Ange a non saperlo fare), denunciando apertamente l'abisso fra la ricerca e l'ostentazione di stile e di eleganza, e la reale acquisizione degli stessi.

Tale stridente disaccordo tra l'ideale e il reale, sarà ancora più evidente in una delle scene successive: Emilio e Ange si recano spesso in gite all'aperto, nelle vie suburbane

⁹⁰ ITALO SVEVO, *Senilità*, Trieste, Vram, 1898; Milano, Morreale, 1927; in *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp., 397-621, p. 531.

⁹¹ *Ivi*, p. 468.

⁹² *Ivi*, p. 419.

di Trieste, lasciandosi andare ad affettate schermaglie amorose e a baci appassionati; queste escursioni sono anche occasione per deliziarsi con golosi pranzi consumati in ameni prati, all'ombra di un albero. La circostanza rimarrebbe voluttuosa ed elegante, se l'autore non scegliesse, attuando i meccanismi di rovesciamento e caduta, di soffermarsi, proprio nel corso di questa idilliaca rappresentazione *en plein aire*, su particolari della donna ben poco femminili per i canoni del tempo, come quelli legati all'attitudine per la buona tavola, se non, addirittura, alla bramosia del cibo. Il cambio di orizzonte è tanto evidente, quanto repentino, e porta bruscamente il lettore a passare dai toni romanzeschi, dall'ambito paesaggistico e dalle azioni lussuose ed estetizzanti degli amanti che rubano al tempo poche ore d'amore, a quello basso e volgare del cibo, visto come necessità primaria e nelle sue sfaccettature più pienamente e – potremmo dire – saporitamente materiali:

I fiori erano presto scomparsi dalla loro relazione, e avevano ceduto il posto ai dolci che poi ella non volle più per non guastarsi i denti. Subentrarono i formaggi, le mortadelle, le bottiglie di vino e di liquori [...].⁹³

Non siamo ancora, qui, di fronte alla bruttezza fisica del personaggio, ma per ora questo si limita a rivelare i suoi tratti comportamentali più realistici e “bassi”, a scapito di quelli ideali con cui la sensibilità del letterato avrebbe scelto di vestirlo. Sarà il Balli, l'uomo forte e vincente, spavaldo e sicuro di sé, a mettere veramente in discussione la figura della ragazza, proprio a partire dal suo nome, avvertito, nella sua leggera musicalità, in netta discordanza con la fisicità della donna:

Il Balli presto si rifece brusco: - Lei si chiama Angiolina? Un vezzeggiativo con codesta statura da granatiere? Angiolona la chiamerò io, anzi Giolona -. E da allora la chiamò sempre così con quelle vocali larghe, larghe, il disprezzo stesso fatto suono.⁹⁴

Dal vezzeggiativo, all'accrescitivo: dalla sagoma e dall'idea di una ragazza esile, minuta, fine e aggraziata, a quella di una donna robusta, imponente, poco attraente.

Anche Alberto Cantoni, nel romanzo *L'Illustrissimo*, sceglie un inclemente accrescitivo per dare il nome a un suo personaggio, anch'esso una giovane ragazza, la quale però, a differenza di Ange, fa la contadina:

Era un bel pezzo di grazia di Dio, venuto forse al mondo per far vedere come i peggiori alimenti non tolgano sempre di arrivare alla più soda e consistente solennità di forme. Il breve corsetto bianco e la statura non tanto alta scemavano in parte l'effetto troppo maestoso della sua persona, ed anche la testa pareva quasi diventar piccina veduta

⁹³ *Ivi*, p. 420.

⁹⁴ *Ivi*, p. 454.

così fra due spalle che facean per quattro; ma nessun confronto, nemmeno quello delle nude braccia, bastava a salvarle le mani, e a fare che non paressero, come erano aimè, proporzionate e giuste. Aveva i capelli nerici e crespi, tirati a forza dietro le orecchie, e i lineamenti bene armonizzati con le tinte calde del viso, dove il sole, il vento, ed il vigor naturale, avevano messo assieme una specie d'intenso incarnato, che tenea del rubino, più assai che non tenesse del rosa gentile.

Lo scalpello di madre natura, lavorando senza amore su quel carnevale di salute, su quella pompa superba di muscoli e di polpe, aveva lasciato da canto la viva fonte di grazia e di bellezza che è la linea curva, per valersi più sbrigiatamente di quella tonda, cosicché la ragazza, nata e battezzata per Giovannina, aveva dovuto rassegnarsi, da qualche anno, al massiccio accrescitivo di GIOVANNONA.⁹⁵

⁹⁵ ALBERTO CANTONI, *L'Illustrissimo. Scene popolari*, [a puntate su «Nuova Antologia» a partire dal 16 marzo 1905, anno XL, serie quarta, vol. CXVI, fasc. 798; poi in volume per i tipi della «Nuova Antologia», Roma, Ripamonti, 1906; Milano, Curcio, 1978; in traduzione tedesca a cura di Annette Seemann, Francoforte e Lipsia, Insel, 1991; Palermo, Sellerio, 1991; in *Opere* a cura di Bacchelli, Milano, Garzanti, 1953, pp. 691-859; in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 552-681, pp. 562-3.

Con un uso tipicamente sterniano della scrittura,⁹⁶ persino il carattere tipografico viene scelto *ad hoc* per comunicare la grandezza fisica di questa “ragazzona”, che riporta a un’idea di forza e di salute molto diversa da quella intesa da Svevo, e molto più materialmente vicina alla concezione che di essa aveva l’opinione popolare di un tempo, in particolare quella contadina, la quale, spesso provata dalla scarsità di cibo, associava la sanità a un fisico robusto e in carne. Con Cantoni, in effetti, ci si trova proprio in ambito agreste, quindi questo ironico abbassamento della materia risulta certo meno stridente di quanto non lo

⁹⁶ Giancarlo Mazzacurati in apertura della sua analisi di *Uno, nessuno e centomila* nelle *Stagioni dell’apocalisse*, si sofferma sui lasciti sterniani visibili all’interno di quel testo sia a livello contenutistico, sia a livello formale: «I processi di scomposizione [...] qui toccano la loro rappresentazione formale estrema [...]: fino allo sbriciolamento della trama in tanti sbalzi e andirivieni [...]. In sequenze tumultuose e avviate su perni assai erratici, c’è un percorso di distruzione dell’io che è insieme una distruzione tecnica del romanzo demiurgico e un provocatorio sfilacciamento della logica tradizionale del racconto. Questi e altri segnali che diremo, sono l’involucro esterno del romanzo, già da soli la dicono lunga sulla presenza e sull’azione di un archetipo, che si era fortemente annunciato come tale nelle pagine finali dell’*Umorismo* [...]: Amleto e Tristram Shandy, Shakespeare e Sterne. [...] Del modello annunciato nei saggi precedenti, *Uno, nessuno* [...] possiede alcune disperse proprietà organolettiche, che vanno dalla caratteristica impaginazione [...], a qualche episodica visualizzazione tipografica dei tratti descrittivi [...]. Vi sono, ad esempio, le sopracciglia di Moscarda illustrate da due accenti circonflessi (^ ^, libro I); un intero capitolo posto tra parentesi (libro V, cap. VII), per isolare dal contesto un soliloquio mentale ovvero un monologo interiore del protagonista; liste riassuntive di questioni, riflessioni, punti di vista, stati della questione [...] che simulano rubriche di un trattato ecc.». Vd. GIANCARLO MAZZACURATI, «Un uomo nella vita. Un uomo così e basta.» *Introduzione a “Uno, nessuno e centomila”*, in *Le stagioni dell’apocalisse*, cit., pp. 143-66, pp. 154, 156. Colgo l’occasione per ricordare che anche Alberto Cantoni pone interi paragrafi tra parentesi, ad esempio nell’*Altalena delle antipatie*, e presta ugualmente particolari “attenzioni tipografiche” al testo, ad esempio nella scelta di far diventare i caratteri usualmente minuscoli, eccezionalmente maiuscoli, a fare del significante una sorta di correlativo oggettivo del significato: si pensi, appunto, alla GIOVANNONA dell’*Illustrissimo*, il cui nome è scritto tutto quanto a caratteri cubitali. Non per nulla, ancora Mazzacurati, illuminando sulla scrittura sterniana e sui suoi lasciti nelle pagine pirandelliane, parla di «uso della scrittura come illustrazione [...] quasi chiedendo la collaborazione del lettore, che a questo punto non legge più segni grafici ma vede scene ad assetto variabile [...]» (pp. 157-8). A guidarci in questo tipo di indagine potrebbe essere anche il saggio di Alberto Zava uscito in «Levia gravia» e dal titolo già esplicativo: *Riflessi e suggestione nell’universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni* (vd. «Levia Gravia», V, 2003, pp. 1-20): l’autore parla di «parentela e presa di modello» - riferendosi a Sterne - «sul versante epigrafico-didascalico e nell’analisi testuale» (p. 3). Anche Zava, sin dalle prime pagine, ricorda gli studi di Mazzacurati e il suo riferimento al *Non conclude* pirandelliano per attestare l’ammirazione del siciliano verso lo Sterne: «Amo ed ammiro le anime sconclusionate, irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua [...]. E tra i libri, a cui più frequentemente ritorno, due ne amo sopra tutti: *La vita e le opinioni di Tristram Shandy* dello Sterne [...] e l’*Amleto* dello Shakespeare [...]»: LUIGI PIRANDELLO, *Non conclude*, cit., in ALBERTO ZAVA, cit., p. 5. Lo studio prosegue passando in rassegna uno a uno gli altri lasciti sterniani negli scritti dell’agrigentino: l’atteggiamento scomposto dell’andamento narrativo-espositivo, l’impiego dei titoli dei «singoli capitoletti», «il caratteristico ruolo svolto dal naso», il «campo onomastico», la «compresenza di individualità distinte nella stessa persona», i «diversi piani d’indagine dell’essere e dell’apparire», l’impiego di «immagini costituite da elementi contrastanti», la «sottolineatura di attività meccaniche e quotidiane». Questi sono tutti tratti sicuramente anche cantoniani: basti pensare ai capitoli fra parentesi dell’*Altalena*; alle titolazioni di capitoli, paragrafi, e sottoparagrafi; agli appelli ai lettori e al pubblico – il tutto per quanto riguarda l’ambito formale. Per quello tematico, ugualmente in Cantoni emergono gli usi e le scelte indicate da Zava: i nomi – di cui s’è appena visto un esempio; il binomio forma-sostanza: si pensi, una volta per tutte, al *Re umorista*; l’attenzione sulla pesantezza e il valore mistificante delle abitudini ecc.

sia in *Senilità*, in cui l'ambiente descritto è quello cittadino di fine secolo, tra i lussi borghesi o, almeno, tra la loro ostentazione.

Altro esempio di parabola discendente dall'ideale figura di Angiolina alla reale tempra della stessa, si ha pure in questo passo:

Egli [Emilio] aveva osato una carezza timida sui capelli: tanto oro. Ma oro anche la pelle, aveva soggiunto, e tutta la persona. Credeva così d'aver detto tutto mentre ad Angiolina non parve. Ella stette un istante pensierosa e parlò di un dente che le doleva.⁹⁷

Ma come? Il silenzio di Angiolina non è dato dall'imbarazzo della situazione, dalla sopraffazione del sentimento, bensì dal dolore a un dente: rivelazione che farebbe crollare anche le illusioni del più romantico degli amanti.

È lo stesso spirito grottesco che si rivela in un altro momento del romanzo e di cui questa volta è incarnazione Stefano Balli. La scena lo vede al centro di uno scambio di battute con Amalia, sorella di Emilio che si è invaghita di lui:

- Grazie! – disse Amalia congedandosi da Stefano.

Oh, quale ricordo dolce di quelle ore le sarebbe rimasto se – per disgrazia, non si fosse accorta che in quel momento il Balli non poteva parlare perché in lotta con uno sbadiglio che gli paralizzava la bocca.⁹⁸

La lotta per la vita o quella per gli ideali abbassa la mira, per bersagliare e ridursi a frenare uno degli istinti non solo più naturali ed elementari, come potrebbe essere quello del cibo, ma pure meccanico, quindi non solo privo di qualsivoglia accezione etica e morale, ma pure volontaristica. Ed è così che tutto l'incanto e l'aspettativa del personaggio, e del lettore insieme, si infrangono e scoppiano come una vana bolla di sapone.

In tutti questi esempi c'è umorismo: il lettore si trova sorpreso e basito di fronte a questi improvvisi cambi di registro, di situazioni, di ambienti, i quali giungono inaspettati in panorami apparentemente univoci, che però si sdoppiano e si moltiplicano smentendo l'idea che ci si era fatta di loro. Vittima di questo meccanismo è, *in primis*, Emilio: lui però sceglie volontariamente questo ruolo per sé, in quanto, lo abbiamo già visto, è conscio, e addirittura compiaciuto, di costruirsi una propria realtà onirica che si muova parallelamente a quella empirica.

Più accidentato è il percorso per il lettore, che deve farsi sempre pronto e aperto ai colpi di scena e ai capovolgimenti: entrambi ispirano in lui il sorriso e non la semplice risata in quanto, in questi repentini cambi d'orizzonte, non c'è solo aperta comicità.

⁹⁷ ITALO SVEVO, *Senilità*, cit., p. 415.

⁹⁸ *Ivi*, p. 467.

Certo, siamo ancora in una dimensione piuttosto superficiale rispetto a quelle che saranno le indagini di Pirandello e dello stesso Svevo nella *Coscienza*: entrambe, infatti, si dedicheranno alla doppiezza, o molteplicità, interiore, di cui l'esteriorità di personaggi e ambienti avrà funzione solo speculare, accessoria. In questi casi, l'utilizzo dell'umorismo non sarà solamente strumentale, ma persino sostanziale, facendosi esso stesso materia indagata, oltre che strumento indagatore.

Senza lo strumento umoristico, forse, non comprenderemmo il senso e il fine di tali sovvertimenti, rischiando d'interpretare superficialmente le cadute dei personaggi, senza cogliere la polemica volontà di scardinare i canoni letterari fin'allora affermati.

Non è semplicemente retorica ironia quella infusa da Svevo nei suoi scritti, in quanto non c'è in lui solo la pratica volontà di far intendere il contrario di ciò che afferma. Qualora sia questo l'unico scopo dell'espedito ironico, lo troviamo apertamente dichiarato. Traiamo un esempio di quest'ultimo meccanismo retorico proprio da *Senilità*, nel corso di un dialogo tra Emilio e il Balli. Emilio è adirato con l'amico, colpevole di avergli rubato la scena con Angiolina; la conversazione fra i due è quindi tesa e poco trasparente, falsata appunto dall'ironia che non vuol dire, ma lasciare intendere:

- Non capisco che cosa tu mi possa rimproverare.
- Oh, nulla – disse Emilio che, preso di fronte non trovò niente di meglio che questa ironia.⁹⁹

Quel «nulla» vuole significare, in realtà, «tutto»: l'ironia qui dichiarata è mezzo per creare un gioco di parole e instaurare una comunicazione indiretta all'interno di quella apertamente sostenuta.

L'ironia si può concretamente identificare nell'uso lessicale, nella scelta di una parola piuttosto che un'altra: ontologicamente parlando, cioè, essa è materia, corpo; di contro, l'umorismo è, invece, impalpabile, è anima, spirito sentimentale che si muove in una dimensione solo concettuale e non anche pratica e materiale. Nel primo caso, l'orizzonte è ancora formale, racchiuso in spazi e tempi misurabili e comprensibili empiricamente. L'umorismo, al contrario, si evolve per uscire dalle categorie e farsi eternità non più circoscrivibile, abbandonare l'orbita centripeta per entrare in quella centrifuga; e anche la parola smetterà le proprie funzioni, per farsi forma vuota sino a diventare silenzio – e stabilire quindi l'incomunicabilità, consacrando la propria assenza.

⁹⁹ *Ivi*, cit., p. 459.

Serafino Gubbio operatore, protagonista pirandelliano, alla fine della propria parabola sceglierà il mutismo; Zeno Cosini utilizzerà la parola scritta in un'autobiografia stesa a scopi terapeutici, ossia in una forma di scrittura incorruttibile dalle categorie, perché rinchiusa e confinata in se stessa. La parola non è più necessaria a questi eroi, i quali si fanno paladini di una ricerca tutta interiore e perciò silenziosa, che non insegue più le forme, ma le essenze immateriali di esse:¹⁰⁰

Il metodo che insegue la ragione è indicato dalla logica [...] che di certo è un'indagine minuta delle forme a cui si attiene sempre il cervello umano; di queste forme il sentimento non sa nulla! È dunque irragionevole! Il ragionamento è legato alla parola che lo aiuta e lo trattiene. Si può desiderare, pensare un ideale di ragionamento senza parole, sulle cose stesse, ma è impossibile farlo; si pensa sempre la cosa e contemporaneamente la parola. Il sentimento non ha per natura la parola.¹⁰¹

Questo perché la verità individuale – ossia la coscienza che ciascuno ha di sé e del reale – rifugge le ragioni mondane, sociali, teleologicamente ed euristicamente stabilite, e si afferma come l'unica accettabile e, dunque, anche la sola degna di essere tramandata, raccontata, narrata, scritta.¹⁰²

Scrive Mazzacurati:

Per credere che il Novecento, nato esibendo gli organi del moto e nascondendo l'organo del pensiero, possa rimettersi in cammino accordando gli uni e l'altro, occorre convincersi che il carro del tempo si è ribaltato e la sua forza di trazione interrotta, senza più fingere che il vecchio veicolo sappia ancora marciare, ma anche senza stringersi in cerchio paralizzati intorno ai suoi frantumi, come se il declino di un'era, l'apocalisse di un suo segmento debba raffigurarsi come la fine della storia. Occorre, cioè, un atto di creazione e di rifondazione, un'immaginazione genetica e palingenetica, capace di spingere sempre più a fondo il gioco della scomposizione, della moltiplicazione, della mutazione di prospettive, finché tra la polvere del vecchio ordine non cominci a farsi riconoscibile qualche segnale del nuovo.¹⁰³

Questa nuova forma di scrittura non è più, né può più essere, quella che ordina e illumina la ragione grazie alle sue scoperte: il fine salvifico e liberatorio lascia spazio a un obiettivo più torbido e tortuoso. Esso non guarda all'apparizione epifanica che risolve, ma al moltiplicarsi del dubbio che si muove su se stesso.

¹⁰⁰ Cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 63.

¹⁰¹ ITALO SVEVO, *Del sentimento in arte*, cit., p. 845.

¹⁰² GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 57: «Tra tante forme nuove di razionalità, questa “ritrascrizione” dell'esistenza lenta, paziente, intransigente ed anche ossessiva [...] è la nuova razionalità che spetta alla letteratura, la sola inalienabile, intraducibile in altri linguaggi».

¹⁰³ *Ivi*, pp. 79-80.

1.6. La ricerca dell'abisso

La ricerca è quella dell'abisso: essa non può avere un fine, essendo, per definizione, illimitata, come insondabili sono le profondità abissali. Le terre e gli orizzonti che fanno da sfondo a questa moderna *quete* sono situati in un "Altrove" privo di confini spazio-temporali, ma aperto a qualsiasi ingerenza esterna e a tutte le fughe da se stesso (attraverso il ricordo, attraverso la scrittura), dimensione senza un inizio, né una fine: dimensione che è essa stessa una fuga.

Sono ancora le parole di Mazzacurati a sintetizzare questa situazione: il passo si riferisce al romanzo di Musil *L'uomo senza qualità*, ma è – e certamente non a caso – perfettamente collocabile nell'universo che qui si sta analizzando, da Svevo a Pirandello, passando per Cantoni:

[...] È scrittura della sopravvivenza ironica, della scommessa vitale senz'altro messaggio che la propria inquietudine, tra prassi interdotta e diaspora della conoscenza.¹⁰⁴

La «prassi interdotta» è quella del romanzo naturalista, e la conoscenza che subisce la diaspora è quella assoluta, scientificamente dimostrabile, empiricamente perseguibile, finalisticamente ordinata. Si fa così strada la distinzione tra «romanzo tecnomorfo» e «romanzo antropomorfo»,¹⁰⁵ cioè tra quello che è ancora ordinatamente composto e strutturalmente riconoscibile, e quello che «nasce [...] nella crisi del modello naturalista» e «si fa mimetico non più della vita illuminata dalla scienza ma dei meccanismi della scienza stessa».¹⁰⁶

È chiaro che quando Svevo fa della psicanalisi il filo conduttore del proprio romanzo e delle considerazioni e azioni del suo protagonista, ci si trova di fronte a questo secondo tipo di scrittura, per la quale ancora Mazzacurati scrive:

Più prossima alla genesi del romanzo tecnomorfo [...] è la vasta nebulosa dei procedimenti autoriflessivi che comincia a ritagliarsi uno spazio, nel romanzo europeo, a cavallo tra Otto e Novecento. Sono le scritture che ti guidano, come un trovarobe, nella confusione o nel gelo mortuario del proprio magazzino, documentando l'impossibilità di ritrovare l'ordine, la vita, la forma «classica» della scena narrativa, tra tanti utensili alla rinfusa; in altri casi, esse guidano [...] alla scomposizione dei propri stessi procedimenti costruttivi, secondo la linea che è stata definita del «romanzo nel romanzo», o, come qualcuno vuole, del metaromanzo.¹⁰⁷ [...] Dove molti romanzi sono stati scritti per negare, ironizzare, rovesciare in grottesco la stessa pretesa di sopravvivenza del romanzo, specie nelle sue forme più ingenuamente antropomorfe, pseudo-naturali.¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 92.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 93 e segg.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 96.

¹⁰⁷ A questo punto si trova la nota n. 65 che rimanda al testo di M. PERNIOLA, *Il Metaromanzo*, Milano, Silva, 1966, come «punto di partenza, per cogliere il clima in cui è avvenuta la scoperta critica del fenomeno»: *ivi*, p. 100

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 99-100.

C'è qualcosa che si sgretola fino a crollare, a collassare su se stesso: sono ironia e umorismo, esse stesse esplosive forme di comunicazione, a far cadere i patti formali che fin'allora avevano guidato i lettori all'interno dell'illusione romanzesca (e teatrale), illusione che, sola, poteva impedire la caduta.¹⁰⁹

L'esplosione causata da ironia e umorismo rompe e squarcia la trama, la quale, così strappata, si svela sino ai più reconditi meandri, portando a un nuovo livello di consapevolezza il lettore: quest'ultimo viene a conoscenza dei meccanismi della creazione letteraria, come uno spettatore teatrale a cui fosse permesso l'accesso al "dietro le quinte" dello spettacolo.

Se non è la comunicazione in atto a spegnersi e annullarsi, è la sua potenzialità a subire questo processo di annientamento, in quanto in questa sorta di caos primordiale si vengono a mutare i codici. In questa novella Babele non sono solo le lingue a muoversi scomposte, ma tutto ciò che può essere mezzo per trasmettere messaggi, dunque anche atti e gesti, ossia il linguaggio mimetico dell'uomo. Il punto di riferimento della mimesi crolla, tanto per il romanzo, quanto per i personaggi che ne fanno parte: non c'è più un ordine giusto da seguire e da far prevalere, che sia dinamico, ordinato, codificato, riconoscibile; ora, con quello che Pirandello chiama nel *Mattia Pascal* lo «strappo nel cielo di carta», è l'ordine stesso a dichiarare la propria inconsistenza e illusorietà, a vedersi cadere sino a rimanere schiacciato sotto le proprie macerie, straniato nei confronti di sé. Esso deve ammettere di tendere o alla staticità priva di vita, o ai moti centrifughi, perché privo di norme assolute che lo rendano ugualmente riconoscibile da ciascuno e sicuro per chi vi si voglia muovere all'interno.

I soggetti che tentano quest'impresa sono ormai eroi / anti-eroi votati allo scacco, al naufragio, alla morte, in quanto inseguono per loro stessi ciò che per tutti quanti è ormai dichiaratamente impossibile.

Questo il motivo per cui i primi due romanzi sveviani, *Una vita* e *Senilità*, iniziano a essere stridenti e dissonanti, pur avendo trame collocate in una griglia apparentemente ancora ordinata nelle forme normative romantiche e naturaliste: essi stanno *in limine* tra il vecchio e il nuovo, tra la ricerca affannosa, in cui ancora i protagonisti credono, e la constatazione che essa è vana e nulla, perché infine impossibile e irrealizzabile. Solo

¹⁰⁹ Scrive Mazzacurati a proposito del *Mattia Pascal*, della sua possibile definizione di "metaromanzo" e del percorso compiuto dal suo protagonista: «[...] Quello di Mattia Pascal non è più un "romanzo", ma il racconto di come ogni romanzo sia impossibile: se si vuole, il meta-romanzo che narra la propria decomposizione; e, attraverso questa, la provvisoria eclissi di un genere che aveva avuto l'eroe come filugello e il suo tempo come bozzolo, a scambiarsi linfe e germi, ferite e ripari.». Cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, «L'umorista non riconosce eroi». *Introduzione a Il fu Mattia Pascal, Le stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 142.

quando il personaggio comprenderà e si rassegnerà a non vedere più come irrinunciabile questa rincorsa alla realizzazione del proprio presente e, soprattutto, del proprio futuro, solo allora esso si renderà libero di muoversi nel nuovo universo romanzesco, all'interno del quale non serve più un'ottica finalistica, ma una sensibilità relativistica per constatare lucidamente che le mete cui si tende sono spesso simulacri molteplici e vani.

Da qui la crisi e la conseguente straordinarietà dei rapporti, degli atteggiamenti, persino degli aspetti fisici dei nuovi protagonisti, i quali solo attraverso il tempo e l'esperienza, riusciranno a comprendere che quella stranezza è la normalità. È questa stravaganza che va accettata per sopravvivere, cercando di gestirla così com'è, a costo di compiere atti assurdi come abbiamo visto fare al protagonista della *Carriola pirandelliana*.

Le operazioni matematiche che deve compiere il personaggio umoristico – o ironico che sia – non sono più equazioni distinte dal segno dell'uguaglianza, '=', e dunque atte a dimostrare, materialmente, equilibrio ed equipollenza; idealisticamente, ordine e stabilità. Si tratta ora di un'equazione assurda, in cui fra i due termini posti a confronto vi si troverà un crogiuolo di segni matematici che renderà l'operazione impossibile. È finito il tempo delle dimostrazioni ed è iniziato quello delle supposizioni, in cui, contro ogni precetto scientifico e positivista, la storia si può anche scrivere con i 'se' e con i tempi verbali al modo condizionale, perché ora a contare non sono più solamente i fatti e la guida della necessità, ma anche i pensieri e l'ordine dato niente meno che dal caso. I primi hanno la consistenza di "cose" materiali, finite e soppesabili; i secondi non hanno consistenza, se non nelle parole che li raccontano o che li fissano sulla carta, ma che, nello stesso tempo, ne dichiarano la volatilità, l'impercettibilità e la relatività personale.

Ironia e umorismo, forme espressive che tendono a inibire la comunicazione, servono dunque al nuovo narratore per additare il mito del reale concluso in se stesso e, di conseguenza, sia quello del romanzo mimetico di questa realtà, sia il mito del narratore demiurgo, scopritore e profeta di verità ultime e assolute. Non si procede più per dimostrazione, ma per astrazione, facendo dei propri oggetti altro che un campo di prova per esercizi di analisi e critica, sino all'auto-analisi e all'auto-critica.

Per Pirandello, questo momento di collisione, ovvero di crisi, non è il punto di arrivo cui approda il suo procedimento dimostrativo, bensì è solo quello di partenza da cui iniziare la sequela di riflessioni il cui frutto è il sorriso amaro dell'umorista.

L'incomunicabilità che deriva dal mutamento del codice linguistico fra parlante e ricevente, fra emittente e destinatario, non viene accettata e risolta per se stessa, ma diventa un ostacolo che pone una problematica e che dà lo stimolo a volerla superare. L'umorista, teorizzando il suo processo, o anche lasciandolo implicito nella trama delle storie che narra, tenta di risolvere questo groviglio di punti di vista, proponendosi non come conoscitore della verità, bensì del relativismo e del fatto ch'esso sia imprescindibile per giungere al verosimile.

È tale, dunque, ciò che è relativo, ossia ciò che nel momento stesso in cui dichiara la propria univocità, svela che questa non è possibile in assoluto; la nega affermandola, la sopprime dandole la luce. Come dire che vero non è ciò che si vede, ma ciò in cui si crede. Il titolo pirandelliano *Così è (se vi pare)* porta al suo interno proprio questo sacrificio della verità, la quale si deve immolare per il bene comune, come la Signora Ponza deve fare sacrificando la propria identità per la salvezza dei suoi cari.

Autentico è solo il sorriso di chi riesce a comprendere tale meccanismo esistenziale e umano, tanto contraddittorio sino alla perversione, quanto irriducibilmente naturale. Una specie di “*Cogito ergo sum*” cartesiano, in cui però il “*sum*” è destinato tragicamente / comicamente a non raggiungere mai la propria pienezza, né nel rapporto con il prossimo, né nei confronti di se stessi.

Il personaggio umoristico non è completo nemmeno per sé, dunque non si accetta, non si giustifica, non si ama. Gli specchi che riflettono la sua immagine sono in frantumi, perciò non lo restituisco intero, ma scisso e molteplice: senza un'identità collocabile nel tempo. Ugualmente, questo vale per l'arte, la quale, lo abbiamo già capito, fa da contro-canto al personaggio,¹¹⁰ movendosi entrambi nella valle scoscesa dell'umorismo. Scrive Cantoni in *Scaricalasino*, a proposito della modernità artistica:

[...] Per molti uomini la visuale della modernità ha in sé molto di retrospettivo, perché risulta dalla rifrazione continuamente mutevole del presente sulle lastre non molto lisce, anzi rugose, del passato remoto. Per la qual cosa non pochi uomini [...] ritengono di essere stati tempo addietro precursori dell'avvenire, quando appunto si accorgono di non essere più che ruine ambulanti dell'antichità.¹¹¹

In questo lungo racconto, il protagonista, Pio Paletti, va alla ricerca intellettuale della “formula” per la modernità dell'arte drammatica, giungendo alle seguenti conclusioni:

¹¹⁰ Quando in *Senilità* di Svevo si parla dell'attività di scrittore del protagonista, si scrive: «Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della nullità della propria opera, egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione [...]». ITALO SVEVO, *Senilità*, cit., p. 404.

¹¹¹ ALBERTO CANTONI, *Scaricalasino*, cit., p. 500.

Ne viene che la mia povera inchiesta mi avrebbe condotto a quest'unico criterio desumibile da voi tutti [...]: di dovere cioè impennare la commedia moderna sopra due generi di personaggi che tendano sempre più a confondersi in uno solo [...]. So bene che Augier e Dumas hanno già provato a unire insieme il dramma e la commedia, a dosi eguali, ma se ne sono serviti ben distintamente, per ottenere dal contrasto ben maggiori effetti: adesso invece parrebbe che si dovessero presentare delle persone o delle situazioni a doppio uso, le quali, esteriormente briose o leggere, avessero in sé qualche cosa di doloroso, o viceversa, col previo e perenne proposito di far risaltare per arte, e maggiormente assai, quello appunto dei due lati che non si vede. [...] La modernità, secondo voi tutti, è dunque esasperazione repressa, burletta sardonica, orgasmo sorridente, e i personaggi meglio indovinati sarebbero quelli che più ridono per far piangere, ovvero, peggio ancora, quelli che piangono per far ridere.¹¹²

Anche l'arte, dunque, è in crisi, in quanto ritrae personaggi "esasperati" che combattono contro loro stessi, dibattendosi fra realtà e finzione, in un'esistenza problematica che li vuole falsi e contraddittori.

Stringendo sempre più la sostanza del nostro discorso, sino a renderla essenza, si giunge a un nuovo binomio: la vita / il vivere. Questo viene analizzato da Mazzacurati attraverso le parole di Lukàcs «[...] quando nel 1910 indirizzava da Firenze a Leo Popper la lettera/saggio che funge da introduzione a *L'anima e le forme*»:

Esistono due tipi di realtà dell'anima: l'uno è la *vita* e l'altro è il *vivere*; ambedue sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente. [...] Lo stesso dualismo divide anche i mezzi dell'espressione; qui il contrasto è tra immagine e «significato». Il primo principio è creatore di immagini, il secondo istitutore di significati, per l'uno esistono soltanto le cose, per l'altro soltanto le relazioni, soltanto categorie e valori... la divisione tra immagini e significato è [però] essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre velato di immagini, è il riflesso di una luce che sta dietro le immagini, filtra attraverso ogni immagine. Ogni immagine è di questo mondo e lo sguardo brilla per la gioia di esistere; ma essa allude e ricorda qualcosa che esisteva chissà quando, qualcosa che esisteva chissà dove [...].¹¹³

I nuovi autori, dunque i nostri Pirandello e Svevo, ma anche Cantoni, non vogliono più parlare di immagini, ma di significati; la difficoltà sta nel fatto di non poter del tutto rinunciare alle prime (concretizzate nella forma, nel corpo, nella maschera) perché queste sono direttamente collegate ai secondi: sono per essi funzionali in qualità di riparo, cortina che li copre e protegge, loro, sempre troppo fragili e discutibili, dalle intemperie delle interpretazioni. L'arte deve, dunque, porsi la mèta di riuscire il più possibile ad astrarre dalle immagini stesse, scegliendo la virtuosa mediazione: né eliminandole, né accontentandosi di fermarsi subito a esse.

Dalle categorie di "immagine" e di "significato" risaliamo, secondo il percorso contrario a quello di Lukàcs, alle categorie di "vita" e di "vivere" per poterle ora meglio

¹¹² *Ivi*, p. 502.

¹¹³ GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 68.

interpretare. La prima è un atto passivo, subito, indossato, così come un abito veste un manichino; la seconda è un atto voluto, cercato, creato e sviluppato secondo la propria ragione, il proprio libero arbitrio: secondo coscienza.

Non è detto, dunque, che ‘avere vita’ – da un punto di vista strettamente biologico – significhi necessariamente ‘vivere’. I personaggi pirandelliani, per esempio, vivono pochissimi dei loro atti quotidiani, mentre la maggior parte viene da loro interpretata, come attori sulla scena di un palcoscenico, come marionette i cui fili sono manovrati dalle convenzioni sociali. La vera vita, quella vissuta, si trova spesso, inaspettatamente, proprio nei gesti più folli, pari a quello di far fare la carriola alla cagnetta, o, per fare solo un altro esempio tra i molti che ce ne potrebbero essere, pari all’eccitazione di Belluca, protagonista della novella *Il treno ha fischiato*.

Quest’uomo incarna il classico personaggio pirandelliano schiacciato e oppresso per anni dalle angherie subite sul posto di lavoro e in famiglia; almeno sino a quando «a Belluca, in queste condizioni, era accaduto un fatto naturalissimo», che così descrive la voce del narratore, il suo vicino di casa:

Quando andai a trovarlo all’ospizio, me lo raccontò lui stesso, per filo e per segno. Era, sì, ancora esaltato un po’, ma naturalissimamente, per ciò che gli era accaduto. Rideva dei medici e degli infermieri e di tutti i suoi colleghi, che lo credevano impazzito.

- Magari! – diceva. – Magari!

Signori, Belluca si era dimenticato da tanti anni, ma proprio da tanti anni, che il mondo esisteva.

Assorto nel continuo tormento di quella sua sciagurata esistenza, assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio [...] come una bestia bendata [...] si era dimenticato da anni e anni – ma proprio dimenticato – che il mondo esisteva.

Due sere avanti, buttandosi a dormire stremato su quel divanaccio [...] d’improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno.

Gli era parso che gli orecchi, dopo tant’anni, chi sa come, d’improvviso gli si fossero sturati.¹¹⁴

Se c’è la vita, ma non si vive; se c’è la potenza, ma non l’atto, anche i sensi sono bloccati, otturati, proprio com’erano le orecchie del povero Belluca, le quali, in una specie di epifania – non visiva, ma uditiva – hanno ascoltato il suono del treno come una voce liberatrice, proveniente da quell’Oltre in cui l’uomo avrebbe tanto desiderato fuggire. Persino la pazzia viene invocata come mezzo per raggiungere la liberazione, segno che la follia, spesso, alberga fuori dai soggetti e non all’interno di essi (anche quelli esplicitamente tacciati come tali). Belluca era finito all’ospizio, come si legge nel passo sopra riportato, proprio a causa degli atti compiuti dopo aver udito il fischio del

¹¹⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, «Corriere della Sera», 22 febbraio 1914¹, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 662-70, pp. 667-8.

treno: atti fuori da ogni controllo e logica apparente, gesti da pazzo. Dietro a quelli, però, c'erano un ragionamento e una sensibilità assai sottili, esplicitati dal narratore:

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 fonti... Sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva così... c'erano gli oceani... le foreste...

E, dunque, lui – ora che il mondo gli era rientrato nello spirito – poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo.

Gli bastava!

Naturalmente, un primo giorno, aveva ecceduto. S'era ubriacato. Tutto il mondo, dentro d'un tratto: un cataclisma. A poco a poco, si sarebbe ricomposto. Era ancora ebro della troppa troppa aria, lo sentiva.¹¹⁵

La libertà conquistata all'improvviso dà al “prigioniero”, paradossalmente, un insopprimibile effetto di sopraffazione: proprio quand'egli riceve la vita, per un momento la perde insieme alla ragione, investito dall'orizzonte troppo vasto che gli si presenta, dalle dimensioni talmente imponderabili da essere quasi abissali.

Si tratta del meccanismo che Pirandello teorizza in una pagina del suo *Umorismo* e che illustra per via generale e universale questa doppiezza della percezione e del reale, e il conseguente straniamento del soggetto:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida [...]; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo [...]. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita [...]. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistare la coscienza normale delle cose [...]. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o di impazzire.¹¹⁶

«In certi momenti» – si scrive nel saggio, così come «Momenti!» esclama il narratore onnisciente del romanzo *L'esclusa*, per aprire una di quelle considerazioni che, dal fatto singolare e circoscritto, si estendono all'universalità degli uomini:

Momenti! Non si sentiva forse ciascuno guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili, come sorti da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo?¹¹⁷

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Id.*, *L'umorismo*, cit., pp. 152-3.

¹¹⁷ *Id.*, *L'esclusa*, a puntate sul quotidiano di Roma, «La Tribuna», dal 29 giugno al 16 agosto 1901; poi Milano, Treves, 1908 (con numerose varianti); poi Firenze, Bemporad, 1937 (con altre varianti); qui in *Tutti i romanzi*, vol. I, pp. 3-209, p. 33.

I nuclei tematici e concettuali rimbalzano nella scrittura pirandelliana fra i vari generi elaborati dall'autore, ugualmente per significare che l'uomo si trova a brancolare in un viaggio insieme interiore ed esteriore, vagabondo in lande poco diverse dalle vie percorse quotidianamente, usuali e conosciute, ma attraversate ora con cosciente partecipazione, e non solo recepite passivamente.

L'uomo diventa padrone di sé e fautore del proprio destino solo nel momento in cui perde la bussola, in cui entra nel gioco della vita accettando addirittura «di morire o di impazzire». Il ritrovamento della nuova via maestra sta proprio nel lasciarsi andare alla deviazione, paradossalmente e contrariamente, come le regole dell'umorismo vogliono. Il personaggio umoristico veste così i panni del funambolo che, scisso tra l'identità seria di un uomo coraggioso e quella buffonesca di un'attrazione circense, mette alla prova l'equilibrio sulla corda del proprio avvenire. La caduta sarà oggettivata da quella pazzia e quella morte che il siciliano paventa come minaccia di vita, finale ossimorico che Mattia Pascal sperimenterà in conclusione della propria vicenda, la quale lo vede un "vivo-morto", perché infine, tornando a casa, è alla morte che si arrende, molto più di quanto non avesse fatto fingendosi protagonista del suicidio – e per ben due volte. Il gioco tra questi due stati, quello della morte e quello della vita, si fa ancora più umoristicamente crudele quando si toccano concretamente i due estremi, i due poli del circuito: nascita e decesso.

In un racconto di Cantoni, *Un vedovo*, si descrive una triste scena di genere, dotata di tutti i crismi per appartenere al romanzo d'appendice, atto a coinvolgere emotivamente i lettori impietosendoli e toccandoli nei sentimenti più universali e vulnerabili, quali la tenerezza per i bambini, l'amore per i figli, il dolore per la perdita di una persona cara. Tale narrazione si conclude, però, in modo imprevisto rispetto alle aspettative del lettore. Cantoni, nel mistico scenario della chiesa in cui si è celebrato il funerale della giovane moglie e madre, morta a causa di una grave malattia, e in cui ancora si respira l'odore dell'incenso che quasi stordisce per la sua aroma forte e mesta, Cantoni – dicevamo – anziché indugiare su questo panorama, con un fulmineo voltafaccia fa uscire velocemente dal luogo sacro i propri personaggi, feretro compreso, per dare spazio a una coppia di sposi che, con tutto il parentado, aspetta impaziente di celebrare il rito che avrebbe dato loro inizio a una nuova vita insieme. C'è pure la beffa oltre la beffa: il figlioletto più piccolo, in lacrime per la morte prematura della madre, ritroverà tranquillità cibandosi di una fetta di torta gentilmente offertagli dai novelli

sposi. Il brevissimo racconto si chiude, dunque, in modo circolare, con l'incontro e lo scontro di eventi contrastanti che esplicitano quanto premesso dall'autore nell'*incipit*:

Nei villaggi dove Dio non può essere pregato che in un unico luogo, e dove si urtano in breve spazio le gioie, gli affetti e i dolori di pochissima gente, si combinano talvolta certe scene, le quali aggiungono rilievo ai comuni eventi della vita umana. Altrove, mercé l'ampiezza dei luoghi e il maggior numero degli uomini, si possono certo separare meglio i casi lieti di una famiglia da quelli mestissimi di un'altra, ma che cosa importa? Forse che l'antica e diseguale vicenda del dolore e della gioia perde per questo della sua frequenza? Dunque, se deve andar così in tutti i modi, meglio forse vale che il contrasto sia vicino ed evidentissimo. Ne possiamo profittare tutti.¹¹⁸

La stridente contrapposizione dipinta dal mantovano, ricorda un momento di misticismo del già citato romanzo pirandelliano, *L'esclusa*: il lettore vive, insieme alle donne di casa Ajala, il lutto per la morte del figlio, deceduto appena partorito dalla protagonista, e per quella, che ormai si preannuncia imminente, del capo-famiglia, Francesco Ajala. Il lettore osserva la scena e ode al contempo la recita di una litania, nenia cantilenante, di altre donne in processione per la strada, quasi coro alla disgrazia che si consuma fra le mura domestiche:

Dalla via sottostante giunse un suono stridulo d'un campanello e un coro nasale, quasi infantile, di donne in frettolosa processione:

*Oggi e sempre sia lodato
Nostro Dio sacramentato.*¹¹⁹

È solo dopo la somministrazione dell'estrema unzione al moribondo, che la scena torna a raccontare quanto accade per la via cui si affaccia casa Ajala, ed è così che chi legge, tanto quanto chi prega e piange nella saletta domestica, si trova a tu per tu con un brusco capovolgimento di situazione e di soggetto:

Appena giù per la strada, il suono stridulo del campanello e il rosario delle donne si confusero con le grida clamorose e gli applausi d'una folla di schiamazzatori, i quali, con una bandiera in testa, esaltavano la proclamazione di Gregorio Alvignani a deputato.¹²⁰

Dal misticismo al baccano; dalle prefiche, all'Alvignani; dalla situazione sacrale, a quella maledetta che riecheggia il nome della causa prima di tutti i mali di Marta e della sua famiglia.

¹¹⁸ ALBERTO CANTONI, *Un vedovo*, in *Foglie al vento. Schizzi vari*, in «Nuova Antologia», anno X, vol. XXX, fasc. 10, ottobre 1875, pp. 342-53, pp. 346-9, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 2-14, pp. 7-9, p. 7.

¹¹⁹ LUIGI PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 49.

¹²⁰ *Ibid.*

Il senso di istintiva perdizione provato in questi casi e generato dall'opposizione, dalla doppiezza, dal capovolgimento delle situazioni, può dirsi simile a quello che Italo Svevo descrive nel momento della percezione artistica, se al giudizio si lascia spazio al sentimento, se la ragione viene messa in secondo piano rispetto al cuore:

Il cervello non è mica uno schiavo obbediente. Quando ha un'abitudine la segue indocile ad ogni richiamo. Se ha l'abitudine di avere il primo posto quando gli si vuole imporre il secondo petulante ribelle riconquista il primo. Ogni resistenza è inutile e lui continua le sue manipolazioni [...].

Tutte le persone qualche giorno si trovano libere da quel padrone che avrebbe sempre dovuto essere loro servo. Un grande dolore le scosse e le trasse dalla mala abitudine. In quelle giornate intesero una melodia che non dimenticano mai più, assisterono al tramonto con sentimenti da pittore, ricordarono con maggior calore versi di grandi poeti.¹²¹

Razionalità e sentimento sono i poli opposti fra cui si dibatte l'inetto sveviano, essere superiore perché più sensibile alla propria interiorità, ma, per lo stesso motivo, anche essere inferiore perché inadatto alla vita. L'uso che gli inetti fanno dell'attività cosciente è utile, ma fuorviante, perché, essendo di continuo estremizzato, li conduce all'incapacità della scelta, e dunque dell'azione. È come un atto di bontà estrema, il quale viene talmente esasperato, da finire col risolversi nel proprio male. Si legge a proposito di Emilio Brentani, in uno dei tanti passi che tentano di spiegare i suoi sentimenti per Angiolina:

Ed egli l'amò di nuovo, da quell'istante, o da quell'istante ne fu consapevole.¹²²

La consapevolezza dell'amore porta, addirittura, a individuare una nuova fase del sentimento, al quale non basta di essere provato, ma va vissuto consciamente per diventarne più padroni. Il dominio delle proprie azioni, si può, tuttavia, facilmente e perversamente trasformare in schiavitù alle stesse, in quanto l'adattamento che ne consegue volge molto più facilmente a soddisfare le esigenze altrui, o esterne, rispetto alle proprie, vissute nel presente:

Oltrepassata la casa d'Angiolina, essi si trovarono sulla via deserta e oscura chiusa dalla collina da una parte, e dall'altra da un muricciolo [...]. Ella vi si sedette ed egli si appoggiò a lei cercando la posizione che aveva preferita in passato, durante i primi tempi del loro amore.¹²³

La ricerca del passato indica l'incapacità di vivere pienamente e consapevolmente il presente, tanto che, proprio quando la situazione pare svolgersi favorevolmente,

¹²¹ ID., *Del sentimento in arte*, cit., p. 838-9.

¹²² ITALO SVEVO, *Senilità*, cit., p. 533.

¹²³ *Ibid.*

l'innamorato si ritira in se stesso, assalito dai soliti dubbi, dalle trite paure, dagli snervanti ripensamenti:

Egli ebbe le vertigini e l'abbracciò e baciò non sapendo come dimostrarle la propria riconoscenza. Ma la casa d'Angiolina era lontana e, camminando, Emilio si ritrovò intero con i suoi dubbi e la sua diffidenza. Se quell'istante l'avesse legato per sempre a quella donna?¹²⁴

Lo stato di inerzia dei personaggi sveviani durerà sino a che essi non comprenderanno che per vivere, non per sopravvivere, si devono staccare completamente le due attività, quella razionale da quella sentimentale, per lasciarsi guidare dalla seconda. Solo allora, forse, agiranno; oppure, nemmeno in quel momento, ma sarà ormai la medesima cosa, in quanto *actio* e *cogitatio*, negli spazi ibridi e immensi dell'interiorità, andranno a scontrarsi e incontrarsi in un *unicum*, un tutt'uno il quale non è altro che l'essenza più viva e sincera del loro essere: la coscienza.

Si legge in una nota al saggio sveviano, *L'uomo e la teoria darwiniana*:¹²⁵

Svevo rivendica la dignità – se non la superiorità – dell'uomo «in abbozzo», un essere ancora disponibile, plasmabile, indeterminato, certo più debole dell'uomo «sviluppatosi» [...]. È difficile, come è stato notato, non leggere in queste parole un'obliqua ma tutto sommato orgogliosa difesa dell'«inetto», dell'uomo «a cui la natura ha negato lo sviluppo degli organi adatti alla vita attiva, ma al quale in compenso ha concesso la coscienza [...]». Ci sono uomini che hanno avuto un «maggior sviluppo», ma essi sono in realtà ormai morti al vero sviluppo [...], alla vera crescita umana, quella che si consegue nella propria interiorità» (S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo, Padova, Liviana, 1971*, pp. 94-101, p. 99).¹²⁶

Solo così l'uomo può uscire dalla propria materialità di persona, per farsi essere umano a tutti gli effetti, capace di vivere di là dallo spazio limitato da confini materiali e temporali. Il catastrofismo sveviano che si constata nel finale della *Coscienza*, a una facile e prima lettura, viene sicuramente meglio inteso se supportato da quest'ottica paradossale, che vede farsi la costruzione proprio con la distruzione: due azioni contemporanee e non successive, come la Fenice che rinasce dalle proprie ceneri.

L'ombra del dubbio sulle entusiaste certezze positiviste è stata molto spesso stesa da Italo Svevo, che sottopone a esatto smontaggio proprio le regole della matematica e della scienza, ossia, dei calcoli controllati e delle analisi a microscopio.

Nel testo *Le teorie del conte Alberto*, lo scienziato del titolo, derisore del fiducioso razionalismo scienziato e positivo, parla del processo di «polarizzazione dello zucchero», momento che ricorda – come suggerisce in una nota al testo Federico

¹²⁴ *Ivi*, p. 534.

¹²⁵ *Id.*, *L'uomo e la teoria darwiniana*, in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Opera omnia*, vol. III, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 848-50.

¹²⁶ FEDERICO BRETONI, *Apparato critico e genetico*, in ITALO SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., nota 1, p. 1624.

Bretoni – l'episodio della *Coscienza* in cui, ironicamente, Zeno pone a confronto due metodi d'indagine della salute: l'analisi chimica, scientificamente provata e foriera di precisi valori matematici, e la psicanalisi, giudicata in questo caso dal protagonista inferiore alla prima perché approssimativa e dunque meno certa, se non, addirittura, tendenziosa. Si tratta, nello specifico, di un esame delle urine; così Zeno commenta, ironico, il referto che diagnostica la patologia:

Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. Mi ricordai con simpatia e commozione del mio passato lontano di chimico e di analisi vere [...]. Qui, [...] tutto era verità.¹²⁷

L'affermazione è da leggere al contrario, al fine di porre in discussione la fiducia nelle scienze e nel progresso; così come accade anche in quest'altra dichiarazione zeniana, la quale professa una sorta di sacerdozio universale da consacrarsi al dio della medicina:

[...] È importante per me ricordare di aver rintracciato la malattia dove un dotto vedeva la salute e che la mia diagnosi si sia poi avverata.
Nella persona di un amico non medico trovai chi meglio intese me e la mia malattia.¹²⁸

Anche le abilità pratiche, quando ci sono, vengono discusse: l'uomo che progredisce nella capacità di realizzare fatti, ma non in quella di sensibilizzare la coscienza, non potrà far altro che autocondannarsi all'autodistruzione, specializzandosi in invenzioni materiali inutili e addirittura dannose. Svevo pensa alle guerre e all'invenzione degli ordigni¹²⁹ i quali, come in questo passo, possono essere identificati, metaforicamente, persino con le strutture e sovrastrutture sociali:

Alcuni di questi ordigni erano idee. La giustizia che regola le avventure e le sventure attenuandole o aggravandole, la scienza ch'è l'espressione più alta dell'anima malcontenta, che prepara gli ordigni e crea il loro bisogno, la religione che dà qualche istante di pace all'anima torva e infine l'ordinamento sociale e economico cioè un metodo per far convivere in una guerra dall'aspetto di pace il triste e malvagio animale guerresco.¹³⁰

L'opinione sulla società si dimostra essere, dunque, assai negativa e pessimista, pur mantenendo un po' d'indulgenza per l'uomo che vi è calato all'interno, in quanto questo

¹²⁷ *Ivi*, nota n. 2, p. 1203.

¹²⁸ *Ivi*, p. 18.

¹²⁹ Si pensi al saggio [*Sulla teoria della pace*] in cui emerge come l'uomo, allontanandosi dallo stato di natura, sia giunto ormai a oltraggiare persino il proprio destino, fino a dover temere addirittura delle sue azioni. Cfr. ITALO SVEVO, [*Sulla teoria della pace*], «Inventario», Milano, IV, 1, 1952, pp.4-13; poi in *Saggi e pagine sparse*, cit.; *Opera omnia*, cit.; *Teatro e saggi*, cit., pp. 873-7.

¹³⁰ ITALO SVEVO, *La corruzione dell'anima*, in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Opera omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 884-6, p. 886.

non si rende conto del male che produce e che lo circonda, proprio perché lo vive presentemente, senza il tempo e il modo di osservarlo e giudicarlo dall'esterno, con la dovuta distanza.

Il dramma nasce quando – come insegna Pirandello – viene concessa all'essere umano la possibilità di “vedersi vivere”, ossia di guardarsi dal di fuori e analizzare coscientemente il proprio essere. È quello smontaggio di sé che Zeno mette in atto con la psicanalisi, o che i personaggi pirandelliani – più semplicemente – realizzano rimettendosi ai giudizi altrui, constatando la propria relatività (si pensi a Moscarda, dopo il commento della moglie sul suo naso). Ugualmente, Svevo scrive nel saggio *La corruzione dell'anima*:

Animale disgraziatissimo [l'uomo]. Non per il suo malcontento ch'essendo la vita stessa, dunque lui stesso, egli non poteva sentire quale un dolore. Questo suo malcontento lo faceva andare e l'oggi doloroso si illuminava della dimane incerta, imprecisabile ma luminosa di speranza.¹³¹

Queste parole richiamano alcune considerazioni avanzate da un personaggio del *Mattia Pascal*, Tito Lerzi, avventore incontrato nella trattoria: uomo «molto bravo poi, ingegnoso – forse un pochino bisbetico e volubile – ma con vedute sue, originali». In uno scambio di battute col protagonista, nel corso di una conversazione sulla solitudine, l'uomo avanza curiose considerazioni sulla coscienza e sulla sensibilità umane:

Mha! C'è chi comprende e chi non comprende, caro signore. Sta molto peggio chi comprende, perché alla fine si ritrova senza energia e senza volontà. Chi comprende, infatti, dice: «Io non devo far questo, non devo far quest'altro, per non commettere questa o quella bestialità». Benissimo! Ma a un certo punto s'accorge che la vita è tutta una bestialità, e allora dica un po' lei che cosa significa il non averne commessa una: significa per lo meno non aver vissuto, caro signore.¹³²

In entrambi i passi, il pessimismo è preponderante, fino a garantire la disgrazia umana, la quale condanna a lasciare spazio alle vane illusioni, nonché alla «bestialità», ossia alla caduta, alla bassezza, al grottesco. Anche alla luce di queste parole, si comprende come l'umorismo non possa essere una forma del comico, dal momento che chi ne fa uso è, in essenza, un profondo e disincantato pessimista.

La tristezza dei personaggi umoristi non emerge prontamente, in quanto il loro essere “macchiette”, il loro scivolare di continuo sulle bucce di banana, il loro procedere di sghebo per le vie maestre, con abiti troppo larghi e scarpe troppo strette, li rende, di primo acchito, goffi, buffi, stonati, e quindi, almeno all'apparenza, scanzonati e pronti a

¹³¹ *Ibid.*

¹³² LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 426.

ridere di sé. Il loro essere scoordinati nella vita, li fa apparire tali anche nei confronti di essa, come se, maldestri nelle movenze e nelle parole, lo siano pure nei sentimenti e nella sensibilità.

Il contrasto di cui si compone l'umorismo (e che è quello che lo contraddistingue dalla comicità, la quale non si realizza nella contrapposizione, ma tende a risolverla), fa invece sì che anche un tale atteggiamento possa celare, contrariamente a quanto appare e a quanto ci si aspetterebbe, capacità coscienziose inaspettate e profondamente analitiche nei confronti dell'esistenza. Né gaio, né disperato sarà il modo di atteggiarsi del protagonista umoristico, che porterà in sé sia la gioia, sia il dolore, sempre a braccetto e in combutta fra loro, a scardinare e rompere equilibri poggiati sull'apparenza e non sulla sostanza. Non lirismo e toni elegiaci forniti da irrimediabili scontri di passioni, ma gusto analitico per la vita, per l'esistenza, con la capacità – questa sì – di trasporre l'individuale nell'universale, sino a renderlo, però, non un mito, ma, al contrario, semplice e nuda miseria.

1.7. Un apologo cantoniano... e oltre

E proprio *Miseria umana* si chiama un brevissimo bozzetto di Alberto Cantoni. Esso è indicativo in quanto, per svolgere il titolo, non illustra semplicemente una scena di genere, bensì una controversa vicenda psicologica, ambientata in un contesto di povertà e d'indigenza. La trama sviluppa realisticamente non solo l'ambiente e le caratteristiche dei protagonisti, una coppia di coniugi mendicanti, ma i loro caratteri, andando al fondo delle azioni e delle situazioni per indagarne le ragioni profonde, che sostengono e superano l'evidenza concreta e tangibile. Vediamolo per intero:

Erano vecchi, marito e moglie.

L'uomo cieco, la donna logora per più malattie, e limosinavano entrambi.

Sulla neve nell'inverno, al sole durante l'estate, la vecchia trascinava il cieco di porta in porta, e una fetta di polenta era per essi gran cosa.

Non si parlavano mai. Che avevano a dirsi?

In una sera di gennaio il vecchio morì, e la donna rimase immobile a guardarlo, piangendo miseramente ad occhi asciutti.

Un vicino la scorse ed esclamò: - *Requiescat!* Ha finito di penare.

La vecchia intese e proruppe seco stessa: - Ma io non ho finito.

Poi si mise in cammino e batté di porta in porta.

- Mio marito è freddo. Un asse per la cassa, nel nome della Madonna.

Coi morti si suole usare molto cortesemente, e non vi fu persona la quale si ricusasse.

Appena il falegname vide comparire la vedova con tanta roba, alzò le mani e disse: - Ne avanza. Ci verrebbe anche la vostra.

Era un burlone, come si vede. Ma aveva anche una certa qual paura dell'inferno. Lande, pagato dei chiodi e della poca opera sua, rendette il resto scrupolosamente.

A vecchia tornò a casa col suo alleggerito fardello, e ne accese un buon fuoco. Poi guardò suo marito, boccone sul pagliericcio, e pensò fra di sé: non mi sono mai riscaldata così bene in vita mia!

Pentita, si fece il segno dell'antica salute, poi si tolse dal braciere e disse: - riscaldati anche tu, povera anima.

Quando il vecchio fu tratto al camposanto, la donna si vide sola e sentì venirsi freddo.

Poi esclamò: - Di lui tutti avevano compassione, e si campava. Ma io non sono cieca. Miserere di me.¹³³

Per illustrare lo stato di miseria, non è bastata all'autore la descrizione di fatti e ambienti: l'età anziana dei protagonisti, il loro stato di mendicanti, la loro salute instabile, la morte di uno dei due, l'assoluta mancanza di denaro, la pietà e la misericordia che il prossimo può provare per loro. Tutti questi dati non sono per l'umorista che la base, le fondamenta per innalzare il suo castello analitico delle relazioni umane e di ciò che si cela tra esse, indagandone i motivi e gli scopi, senza accontentarsi del loro dato di fatto.

Intanto, la significativa contrapposizione fra la morte e la vita, mostrata attraverso lo stridente contrasto fatto scaturire dal momentaneo benessere derivato alla vedova proprio grazie al fuoco che brucia le assi avanzate dalla cassa del marito. Ciò su cui si pone l'attenzione dell'umorista non è, dunque, il decesso di uno dei protagonisti, e nemmeno le successive difficoltà che saranno conseguenza inevitabile per la moglie rimasta in vita, povera, e in più sola; ma è questo momentaneo, fulmineo, controverso lampo di genio e di follia insieme; attimo di gioia e di disperazione al contempo; scarto fra l'azione e il desiderio di essa, fra quanto si direbbe essere "buono e giusto" e ciò che, invece, si impone urgentemente come necessario e vivo, proprio nel momento della morte. Contrastante e stridente è anche la battuta del falegname «burlone», il quale si permette di scherzare con la vedova accorata, prospettando a lei pure la morte e tralasciando l'ovvio presagio che questa sarà davvero reale a breve tempo, dunque un fatto su cui non potersi permettere di ridere. L'azione del riso dovrebbe, infatti, esercitarsi preferibilmente su quanto impossibile e quindi non compromettente e coinvolgente per colui che subisce lo scherzo.

C'è qualcosa in più, dunque, in questa scena, in cui l'autore si serve dei fatti per indagare i meandri della coscienza di chi questi fatti subisce e crea.

Tale meccanismo è molto più evidente in Svevo e il titolo *La coscienza di Zeno* lo esplicita; altri momenti, nelle opere precedenti del triestino, dichiarano tuttavia, altrettanto apertamente, questo procedimento indagatore e distruttore di risultati certi e conclusi in loro stessi.

¹³³ ALBERTO CANTONI, *Miseria umana*, «Vita Nuova», anno 1°, n. 4, 10 febbraio 1889, pp. 3-4, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., p. 192.

Una delle perversità più estreme si ha, ad esempio, in Emilio Brentani, che riconosce la malattia quale stato privilegiato dell'esistenza, per farsene scudo al fine di celare più intime preoccupazioni.

Nella scena dove ciò accade, il giovane si trova sconvolto perché allontanatosi volontariamente, ma con sofferenza, dall'amata Angiolina; l'incontro con uno spavaldo conoscente mette ancor più in risalto la sua preoccupata mancanza di convinzione e di risoluzione nei confronti della decisione presa, così che l'attribuire quell'aspetto del volto, evidentemente alterato, a una malattia fisica, diventa un ottimo *escamotage* non solo per giustificarsi con l'avventore, evitando di sciogliersi con esso in troppe spiegazioni personali, ma pure con se stesso, utilizzandolo come scudo nei confronti della propria analitica coscienza:

Emilio fu lieto di apparire malato; poteva lagnarsi di qualche cosa che non fosse la sua sventura giacché di questa non poteva parlare. – Pare ch'io sia malato di stomaco – disse accorato. – Non di questo mi lagno ma della tristezza che ne deriva –. Ricordava di aver udito dire che il male di stomaco produceva tristezza. Poi si compiacque di descrivere tale tristezza perché ad alta voce l'analizzava meglio. – Strano! Non potevo mai immaginare che un'indisposizione fisica si tramutasse, senza che io ne potessi avere la coscienza, in una sensazione morale. L'indifferenza che provo per tutto mi rattrista. Credo che se anche tutte queste case sul Corso si mettessero a ballare, io non le guarderei neppure. E se minacciassero di cadermi addosso, lascerei fare.¹³⁴

Lo scarto tra quanto dichiarato e quanto realmente sta accadendo nel morale del protagonista, è posto nelle cause asserite per giustificare il suo stato di assenza e indifferenza, essendo la sua mente in realtà presa dal pensiero di Angiolina lontana e non da quello del mal di stomaco. Ciò che faceva soffrire e titubare maggiormente Emilio, era il fatto di trovarsi in quella situazione per propria scelta, per propria iniziativa, per propria volontà; volontà, però, tutt'altro che convinta.

Lo stato del dubbio che solitamente causa immobilità e angoscia, per l'inetto sveviano è di norma molto migliore rispetto a quello della certezza assoluta, perché lascia l'opportunità – o addirittura impone – di temporeggiare, di non schierarsi, di rimanere ibridi senza scegliere tra le proprie preferenze, anziché votarsi con coraggio a risoluzioni definitive.

Per questo l'amore che Alfonso, giovane protagonista di *Una vita*, prova per Annetta, si rivela paradossalmente tanto maggiore, quanto più è segnato dall'impossibilità di possesso; ugualmente Emilio s'innamora di Angiolina in modo direttamente proporzionale a quanto ella si rivela essere una donna infedele e immorale,

¹³⁴ ITALO SVEVO, *Senilità*, cit., pp. 490-1.

facendo crescere in lui tanto la sofferenza, quanto il desiderio di possederla, almeno per pareggiare gli altri rivali:

Era tanto tempo ch'egli non sentiva quelle labbra sulle sue che n'ebbe una commozione violenta. [...] Ormai il desiderio fece sentire ad Emilio d'aver accanto la dea capace di qualunque nobiltà di suono e di parola. [...] Gli pareva che non fosse dipeso che da lui di continuare per tutta la vita quella felicità. Tutto si scioglieva, tutto si spiegava. La sua vita non poteva più consistere che di quel solo desiderio.¹³⁵

Leggiamo, invece, di Alfonso:

Molto tempo prima aveva riconosciuto ch'era inammissibile che il suo sogno si realizzasse ed era proceduto oltre trascinato dalla sensualità non da altri scopi. Annetta era la più colpevole tra i due perché le scuse ch'egli aveva trovate per sé, per lei non sussistevano. Ella aveva agito per sensualità e per vanità, dal principio sino alla fine. Egli aveva sempre avuto il conato d'ingentilire il loro amore con la parola e coi modi mentre ella non aveva che tollerato in lui quest'amore senza mostrare di dividerlo. Così egli s'era ritrovato con un sentimento che aveva finito coll'essere simile a quello di Annetta: cessava quando cessava il desiderio.¹³⁶

La riduzione della vicenda d'amore si rifà, in questo caso, al principio della materialità passionale che immiserisce l'innamorato ad amante, a oggetto di desiderio carnale: il paradosso sta nel fatto che questo passaggio è esplicitato da Alfonso proprio quando dall'altra parte – tramite una lettera – gli viene apertamente dichiarato l'amore, quello puro, profondo e sentimentale. Si legge, infatti, nella pagina precedente, a proposito di una lettera stesa da Annetta per lui:

La lettera si chiudeva definitivamente con una frase con cui Annetta voleva spiegare e scusare la sua caduta: "Sai, caro, è l'amore che mi ha fatto cedere tanto facilmente, non il tuo coraggio, grande, a dire il vero. Io ti amavo da lungo tempo e tu lo sapevi. Quando mi abbandonavo ad una tua carezza ero altrettanto colpevole. Con te cedetti sempre, tu però non volesti sempre la stessa cosa".¹³⁷

La reazione dell'"amante mancato" non è di felicità e sollievo, ma è quella del vuoto, della perdizione, i quali alimentano le ormai consuete indecisione e continua smentita dei propri sentimenti, pensieri, desideri, prese di posizione:

Si sentiva solo. Che cosa poteva ora essere la sua vita quando, ventiquattr'ore dopo raggiunto, riconosceva che lo scopo per cui era vissuto non dava la felicità?

Eppure ancora desiderava Annetta. Avvicinandosi l'ora in cui doveva rivederla, egli evocava la bella figura e esaminava con curiosità quale impressione gli producesse. Era di desiderio, ma un desiderio che non gli toglieva nessuna delle sue ripugnanze e gli parve una nuova ragione per apprezzare i propri sentimenti. Ora poteva vantarsi dell'odio al proprio misfatto perché pur desiderando, amando, egli diceva, Annetta, non provava meno ripugnanza per il modo con cui ne aveva conquistato l'affetto. E nella sua tristezza fu colto

¹³⁵ *Ivi*, pp. 533-4.

¹³⁶ *Id.*, *Una vita*, cit., p. 231.

¹³⁷ *Ivi*, p. 230.

da una compassione commossa per Annetta riconoscendo che dagli avvenimenti di cui egli si doleva ella perdeva molto più che lui. Credette che questa commozione formasse la parte maggiore della sua ripugnanza.¹³⁸

Sentimenti fra loro contrastanti albergano nel cuore del protagonista, così come pure in Emilio, il quale, secondo le parole del narratore, questo pensava di Angiolina e della vita:

Disse che tutti coloro che lo conoscevano dovevano sapere che cosa pensasse della vita. In teoria la vedeva priva di qualsiasi contenuto serio, ed infatti egli non aveva creduto in nessuna delle felicità che gli erano state offerte; non ci aveva creduto e veramente non aveva mai cercato la felicità. Ma come era più difficile di sottrarsi al dolore! Nella vita priva di qualsiasi contenuto serio, diveniva seria e importante anche Angiolina.¹³⁹

Come dire, dunque, che nella vita tutto è relativo, cioè relativamente privo di peso e di importanza: se in questo panorama può prendere posto anche Angiolina, significa ch'ella non è affare di maggior peso, ma ben si colloca in tale prospettiva di nullità ridicola. A proposito di questo passo del romanzo, viene riportata in nota una citazione dal *Diario per la fidanzata*, in cui Svevo scrive:

La mia indifferenza per la vita sussiste sempre: Anche quando godo della vita a te da canto, mi resta nell'anima qualche cosa che non gode con me e che m'avverte: Bada, non è tutto come a te sembra e tutto resta commedia perché calerà poi il sipario. Di più l'indifferenza per la vita è l'essenza della mia vita intellettuale. In quanto è spirito o forza, la mia parola non è altro che ironia [...]. Ho un grande timore che essendo felice diverrei stupido.¹⁴⁰

Il gioco di contrari e di contrasti è, allora, dovuto a un'intera concezione della vita, tendente a svilirla e non certo a edificarla. Solo la bugia può salvare l'azione, in quanto comunque essa non potrebbe poggiare su fermi propositi e stabili credenze; il paradosso diventa quindi risultato normale nelle movenze dei personaggi, proprio perché queste poggiano non sulla consequenzialità, ma sulla contraddittorietà:

Stefano non seppe più quale contegno tenere. [...] Si sentiva innocente come un neonato. Il rispetto ch'egli aveva sempre dimostrato alla famiglia Brentani, e la bruttezza di Amalia, avrebbero dovuto salvarlo da ogni sospetto. [...] Al Balli bastò udire dalla bocca di Emilio una confessione simile per crederci assolutamente. Egli sospettò persino che Amalia si fosse confidata col fratello. Non l'aveva mai vista tanto brutta come in quell'istante. Spariva l'incanto ch'era messo sulla grigia faccia di Amalia dalla supposta sua mitezza. Ora la vedeva aggressiva, dimentica del suo aspetto e della sua età. Come doveva stonare l'amore su quella faccia! Era una seconda Angiolina che lo veniva a turbare nelle sue abitudini, ma un'Angiolina che gli faceva ribrezzo.¹⁴¹

¹³⁸ *Ivi*, pp. 234-5.

¹³⁹ *Id.*, *Senilità*, cit., p. 502.

¹⁴⁰ *Id.*, *Diario per la fidanzata*, in *Racconti e scritti autobiografici*, Mondadori, ("I Meridiani"), p. 681; qui nell'*Apparato e commento* a cura di Nunzia Palmieri, in *Id.*, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., nota 1, p. 1434.

¹⁴¹ *Id.*, *Senilità*, cit., pp. 507, 509.

La crudezza e la crudeltà dei giudizi del Balli nei confronti della ragazza innamorata di lui e con cui egli stesso aveva instaurato un compiacente rapporto di gioco seduttivo, assumono toni grotteschi e portano il lettore a un amaro sorriso a fronte della spudoratezza dell'artista, che tanto si compiace di sedurre la ragazza, quanto di smentire vigliaccamente le proprie azioni, definendola opportunisticamente brutta e fonte di ribrezzo. È il medesimo meccanismo visto poco prima tra Alfonso Nitti e l'odiosamata Angiolina, in cui il primo – abbiamo letto – prova tanta ripugnanza verso la donna, quanto più essa ispira lui compassione: di nuovo tutto questo fa capo al meccanismo della menzogna, adoperata con gli altri e *in primis* con se stessi.

Leggiamo ancora a proposito di Emilio e del senso di colpa che prova nei confronti della sorella, perché trascurata a favore di Angiolina e perché sofferente a causa della passione per lo scultore Balli:

Poi, quando nella stanza vicina percepì chiara e sonora la voce di quell'altra sognatrice, il suo rimorso fu cocentissimo. Che male ci sarebbe stato a lasciar continuare quei sogni innocenti nei quali si concentrava tutta la vita di Amalia? Vero è che quel rimorso finì col mutarsi in una grande compassione di se stesso che lo fece piangere e trovare un grande sollievo in quello sfogo. Quella notte dunque il rimorso gli fece trovare il sonno.¹⁴²

Per l'inetto il rimorso diventa condizione di benessere, o almeno di normalità, in quanto per definizione costui vive in esso, non riuscendo mai portare a termine ciò che vorrebbe e mantenendo sempre vivo lo scarto fra il proposito e l'azione: questo fa sì che anche il senso di colpa diventi foriero di calma e tranquillità. La condizione ideale del personaggio sveviano è data dalla mancanza, dall'incompletezza, dalla negazione: esse gli permettono quello stato di sospensione onirica che si annullerebbe con la scelta dell'azione ferma e decisa.

Persino l'amore, che è il cardine attorno cui ruotano le trame dei primi due romanzi, è vissuto tanto più intensamente, quanto più si rivela stato d'attesa, d'ansia, persino di mancanza, ma non possesso e sicurezza: raggiunti questi, il sogno svanirebbe perché si farebbe realtà, mentre per l'inetto è molto più vivibile il primo che non la seconda. Vediamo ancora, ad esempio, come reagisce Emilio dopo un incontro / scontro fugace con Angiolina, dalla quale s'era da pochi giorni staccato nel tentativo di punirla delle sue facilonerie:

Camminò per parecchio tempo senza meta, per tranquillarsi. Forse Amalia aveva veduto bene e il suo abbandono era stato per Angiolina la più energica delle educazioni. Forse ella lo amava ora! Camminando fece un sogno delizioso. Ella lo amava, lo seguiva,

¹⁴² *Ivi*, p. 510.

s'attaccava a lui, ed egli continuava a fuggirla, a respingerla. Quale soddisfazione sentimentale!¹⁴³

L'immaginazione aiuta il protagonista a sentirsi soddisfatto, ancora una volta bramando la tormentata vendetta, piuttosto che una serena e lieta conclusione.

L'indagine è ancora, in queste pagine del primo Svevo, di tipo induttivo, ossia parte da fatti, circostanze, ambienti concreti e ben delineati,¹⁴⁴ per indagare la coscienza umana, non ancora primo e unico oggetto della scrittura. C'è spazio in queste pagine per l'illustrazione dell'ambiente, dei modi, dei tempi, anche se esse vogliono giungere a esaminare l'animo umano, mostrandone i lati oscuri, la materia grigia, senza più ostentare la certezza nei valori assoluti del Bene e del Male.

Questo modo di scrivere più analitico è ancora dichiaratamente taciuto in *Senilità*, perché troppo acerbo e debole l'animo del protagonista, il quale non comprende a pieno la forza del proposito, ma insiste nella ricerca dell'azione. Questa, come sarà nella *Coscienza di Zeno*, cerca di attuarsi solo nella scrittura, la quale qui, però, è ancora romanzesca, fatta per il prossimo e non per sfogo privato:

L'altra carriera era letteraria e, all'infuori di una riputazioncella – soddisfazione di vanità più che d'ambizione – non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancor meno. Da molti anni, dopo aver pubblicato un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina, egli non aveva fatto nulla, per inerzia non per sfiducia. Il romanzo [...] era ingiallito nei magazzini del libraio, ma mentre alla sua pubblicazione Emilio era stato detto soltanto una grande speranza per l'avvenire, ora veniva considerato come una specie di rispettabilità letteraria nel piccolo bilancio artistico della città.¹⁴⁵

Questa proiezione dell'attività scrittoria verso l'esterno, *in primis* verso il riconoscimento del pubblico, rende impossibile al protagonista utilizzare la scrittura per confrontarsi con la propria intimità:

Depose la penna, richiuse tutto in un cassetto, e disse che l'avrebbe ripreso più tardi, forse già il giorno appresso. Questo proposito bastò a tranquillarlo; ma non ritornò più al lavoro. Voleva risparmiarsi ogni dolore e non si sentiva forte abbastanza per studiare la propria inettitudine e vincerla. Non sapeva più pensare con la penna in mano.¹⁴⁶

¹⁴³ *Ivi*, p. 520.

¹⁴⁴ Si pensi, ad esempio, alla descrizione della banca fatta in apertura di *Una vita*: in questo caso l'autore dipinge un vero e proprio quadro, con tanto di indicazioni prospettiche: «Un piccolo corridoio angusto e oscuro univa la stanza al corridoio principale ai cui lati c'erano gli uffici, tutti ancora illuminati, dalle pareti uguali, con le cornici nere e le lastre appannate. Quelle delle stanze del signor Maller e del signor Cellani, il procuratore, portavano i nomi in nero sopra una piastra dorata. Nella sua luce uguale, le pareti colorate a imitazione di marmo, le lastre delle porte illuminate più fortemente, così, senza penombre, il corridoio deserto sembrava uno di quei quadri fatti a studio di prospettiva, complicati, ma solo di luci e di linee». ID., *Una vita*, cit., pp. 11-2.

¹⁴⁵ ID., *Senilità*, cit., p. 404.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 529-30.

Zeno riuscirà, invece, a scoprire intero il valore della scrittura proprio perché non cercherà di farne un mezzo di comprensione e di risoluzione, ma, al contrario, un momento d'analisi fine se stesso, che non si muova verso uno svolgimento, ma che esista solo per sé; ecco perché Zeno rifiuta di proseguire la stesura diaristica a fine diagnostico prescrittagli dallo psicanalista ed ecco perché solo nelle *Continuazioni*,¹⁴⁷ ormai abbandonata la cura, riprenderà in mano la penna. Il valore dell'azione scrittoria non è allora salvifico, ma, di contro, quasi demoniaco e sardonico: perciò luogo ideale per collocarvi accenti umoristici e ironici, gli unici con i quali è possibile affrontare di petto la vita. Il sorriso è dunque sorretto dal pessimismo e viceversa:

[...] Un eccessivo amore alla vita spinge a disperazioni eccessive. I vecchi s'ammazzano meno per quella certa indifferenza che va accompagnata all'età tarda. Il pessimista non s'ammazza affatto almeno in teoria. [...] L'ottimista può ammazzarsi ma non deve dolersi. [...] Il pessimista è un intelletto e l'ottimista un temperamento. Da questo temperamento discende una teoria e per la sua stessa genesi, questa teoria che sfugge a qualunque critica quando è una fede, offre il fianco scoperto quando è teoria pura agli attacchi delle logiche più rudimentali e quindi alla satira.¹⁴⁸

In pratica, la teoria ottimistica si sviluppa diversamente a seconda dei temperamenti in cui viene infusa. Da questo passo di *Ottimismo e pessimismo*, emerge, inoltre, un'utile informazione di natura classificatoria a proposito del riso e dei mezzi per far ridere: si precisa che la satira è uno strumento rudimentale per logiche spicce che giudicano dalla forma e non dalla sostanza. Ugualmente Pirandello scrive nell'*Umorismo*:

Chi fa una parodia o una caricatura è certamente animato da un intento o satirico o semplicemente burlesco: la satira o la burla consistono in un'alterazione ridicola del modello, e non sono perciò commisurabili se non in relazione con le qualità di questo e segnatamente con quelle che spiccano di più e che già rappresentano nel modello un'esagerazione.¹⁴⁹

Non ci sono, invece, nello *humour* alterazione ed esagerazione, ma un impietoso realismo che si mostra in tutta la sua evidenza nell'urto di ciò che è contro quello che

¹⁴⁷ Così viene definito il gruppo di scritti sveviani successivo alla *Coscienza* e proseguo di essa: i protagonisti sono i medesimi del romanzo e le vicende sono cronologicamente successive a quelle lì narrate. Tale insieme comprende i seguenti titoli: [*Un contratto*], [*Le confessioni del vegliardo*], *Umbertino*, [*Il mio ozio*], *Prefazione*. Nell'edizione a cura di Mario Lavagetto, *Svevo – Zeno*, il critico scrive nel saggio introduttivo, *Zeno*: «Il ritorno di Zeno è consegnato a cinque testi: *Un contratto*, *Il mio ozio*, *Umbertino*, *Le confessioni del vegliardo*, *Il vecchione*. [...] Trasformato in un vegliardo Zeno si trova di colpo oltre il confine della responsabilità, in un zona di franchigia; è riuscito a defilarsi, in prossimità della morte e sotto una maschera che lo protegge e lo rende altro, dal sistema di costrizioni e di ruoli che lo hanno istituzionalmente imprigionato». ID., *Zeno*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1987, pp. XXXII-IV.

¹⁴⁸ ID., *Ottimismo e pessimismo*, «Giovinezza ed arte», Trieste, II, 2, 1931; in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Opera omnia*, vol. III, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 878-83, pp. 878-9.

¹⁴⁹ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 76.

credevamo che fosse. Questo scarto è analizzato dal siciliano nel contesto della creazione artistica, per illustrare la genesi dell'immagine umoristica:

Ben presto ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione. La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini. L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che divien centro della vita interiore, s'impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo d'immagini. Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui, invece, per la riflessione inserita nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si svegliano le idee e le immagini in contrasto. [...] E la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato.¹⁵⁰

1.8. Sveliamo i meccanismi

L'umorismo, però, insegna lo stesso Pirandello, prima che un modo di fare arte, è un atteggiamento mentale, una «disposizione d'animo» che serve da appoggio e da slancio per essere un vero umorista, dotato di quella «riflessione inserita nel germe del sentimento»:

Ogni vero umorista non è soltanto un poeta, è anche critico, ma – si badi – un critico *sui generis*, un critico fantastico: e dico fantastico non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una *speciale* attività della riflessione.

Questo apparirà chiaro quando si pensi che se, indubbiamente, una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisiti con lo studio e con la considerazione dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possano determinare quella particolare disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno [...]. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta devono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non nel terreno preparato a riceverlo, ove meglio cioè può germogliare.¹⁵¹

Le due citazioni sono state tratte dalla *Parte seconda* dell'*Umorismo*. Questa parte è allora completamente volta a chiarire non solo cosa sia tale forma d'arte e di pensiero, ma anche come crearla, fermando l'attenzione su un particolare elemento: la *riflessione*. Attraverso essa si scompone il sentimento e si compone l'umorismo, visto come il frutto di un «intimo processo»:

[...] La mia [...] non è, né vuole essere un'intima definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti quegli scrittori che si dicono umoristi.¹⁵²

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 134.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 133-4.

¹⁵² *Ivi*, pp. 125-6.

Tale spiegazione viene sciolta di seguito nei vari oggetti d'analisi da prendersi in considerazione:

Vediamo, dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolare rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolare modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo. [...] Ebbene, noi vedremo che in ogni concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone le immagini; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.¹⁵³

«Sentimento del contrario» è appunto la definizione ultima che Pirandello dà dell'umorismo: per giungervi è necessario, però, passare attraverso l'«avvertimento del contrario», ossia ciò che contraddistingue il comico. Si situa in questo contesto il celeberrimo esempio della vecchia signora troppo imbellettata per la sua età: a un primo approccio – spiega l'autore – questa suscita in noi il riso, in conseguenza del fatto di *avvertire* alla sua vista il *contrario* di quello che ci saremmo aspettati da «una vecchia rispettabile signora»; applicando però, in un secondo momento, di subito successivo, quella particolare componente che è la già nominata riflessione, tale *avvertimento* si trasforma in *sentimento* e dal subire passivamente questa scena come comica, si passa a interpretarla attivamente come umoristica:

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 la canizie, riesca a trattenerne a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a qual 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.¹⁵⁴

Si tratta di un processo non di avanzamento, ma di approfondimento; non superare, ma andare al fondo di quella che non deve restare solo un'impressione – altrimenti si darebbe luogo a una rappresentazione artistica in genere – ma deve diventare un'intuizione, plasmata dalle facoltà riflessive tanto di chi la crea, quanto di chi la recepisce. Solo così si potrà distinguere tra un autore comico e uno umoristico, e tra l'arte comica, l'arte umoristica e l'arte in genere.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 126-7.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 127.

Prendiamo ora un altro paio di esempi di questa transizione, tratti, questa volta, da Alberto Cantoni, in particolare da un episodio dell'*Altalena delle antipatie* e da uno di *Più persone ed un cavallo*. Si veda il primo, dove protagonista è una coppia di novelli sposi in luna di miele:

[...] Io rimasi confinato al finestrino opposto, con mia moglie dirimpetto che seguiva a guardarmi continuamente.

Guarda guarda vien sonno a tutti ed ella si addormentò.

La luce blanda del lanternino arrivava appena a colorirla il viso, ed i bellissimi capelli d'oro, rinvolti così nella penombra, le diffondevano intorno come una sottile e leggera corona di gioventù. [...] Mia moglie dormiente era mille volte più bella di mia moglie sveglia. [...] Il mio maggiore studio durante la luna di miele è stato quello di farla dormire più che ho potuto. [...] Quando mi sentiva men contento del matrimonio in generale, e del suo particolar sistema di fare sempre di sé ciò che essa poteva credere giorno per giorno che più piacesse a me [...] allora io non aveva a far altro che guardarla bene quando dormiva, per dimenticare immediatamente le sue cantonate di bimba, quando era desta.

Oh se fossi stato poeta! Che messe di idealità nei primi giorni del mio matrimonio! Avrei potuto fare tutto un canzoniere, e sul suo modo di dormire allorché non ne poteva più e si rifaceva delle grandi corse della giornata, e sul suo sonno della mattina quando era ancora un po' stanca e non poteva svegliarsi che a mezzo, e su qualche breve pisolino che la mia buona stella le ispirava di schiacciare durante il giorno, colla testa china sulla mia spalla, mentre un raggio di sole rinfranto dai vetri le coloriva dolcemente le carni rosate. Avrei potuto cantare come dormiva di giorno, come di notte, come all'alba e come più tardi, e sempre bene, contemperando armonicamente la quiete del corpo colla suprema pace dello spirito, senza sogni, senza trasalimenti, come trasfigurata ogni volta da una serena estasi nuova.

L'ho guardata tanto in quei primi e faticosissimi tempi, che qualche volta, quando si svegliava lei, moriva di sonno io.¹⁵⁵

L'umorismo è il «sublime a rovescio», aveva scritto il tedesco Friedrich Richter (Jean Paul),¹⁵⁶ e in queste righe ben lo si vede. Il capovolgimento è doppio: in un primo

¹⁵⁵ ALBERTO CANTONI, *L'altalena delle antipatie*, cit., pp. 303-4-5.

¹⁵⁶ Cfr. JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia. Arte e artificio del riso in una "Propedeutica all'estetica" del primo Ottocento*, a cura di Eugenio Spedicato, Padova, Il poligrafo, 1994. Richter è noto come uno dei più famosi umoristi tedeschi del Settecento, certamente conosciuto e letto anche dai nostri soggetti. Italo Svevo lo ricorda nel *Profilo autobiografico* fra le sue letture giovanili: «Conobbe i maggiori classici tedeschi e in primo luogo amò i romanzi di Friedrich Richter (Jean Paul) che certamente ebbero una grande influenza nella formazione del suo gusto» (ITALO SVEVO, *Profilo autobiografico*, cit., p. 4). Pirandello fa il suo nome nell'*Umorismo* in più luoghi del saggio: nel capitolo *La parola umorismo*, più volte lo si ricorda citato da Alessandro D'Ancona, «in quel suo notissimo studio su Cecco Angiolieri da Siena» (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 17-25); nelle *Questioni preliminari*, più in particolare, è chiamato in causa a proposito del confronto tra lo spirito antico e quello moderno: «Notissima, la distinzione di Gian Paolo Richter tra comico classico e comico romantico: facezia grossolana, satira volgare, derisione de' vizii e dei difetti, senza alcuna commiserazione o pietà, quello; umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia» (*ivi*, p. 33). Ancora, la citazione del tedesco si trova in *Umoristi italiani*, capitolo VI della *Parte prima*: qui si ricorda un'ulteriore rassegna, stesa dall'Arcoleo, nella quale fu fatto entrare Jean Paul, annoverato fra i creatori di un umorismo generato da «dubbio e scetticismo – "ridere del proprio pensiero"»: «[...] Tra gli umoristi [...] [sono citati] due tedeschi, Richter e Heine, tre inglesi, Carlyle, Dickens, Thackeray e poi... Marco Twain» (*ivi*, pp. 115-6). Lo spazio più ampio dedicato a Jean Paul compare all'inizio della *Parte seconda*, capitolo I, *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, grazie a una nota che completa una definizione di umorismo data proprio da Richter – e lì trascritta – la quale, evidentemente, tenta di rispondere alla medesima domanda che pone anche il siciliano in apertura di paragrafo, ossia «Che cosa è l'umorismo?»: «La

momento è dato dal passaggio dalla descrizione poetica della moglie sveglia, a quella del suo sonno; successivamente il finale rovescia del tutto quanto di sublimante era stato scritto prima, non lasciando più dubbi sulla natura umoristica dell'intero passo. La caduta si verifica proprio con il gioco di parole che segna il passaggio dal sonno di lei, al sonno di lui: se il primo è naturale e quasi estatico, il secondo è causato da noia e sfinimento, sia per la continuità dell'osservazione, sia per la pesantezza di quei «primi e faticosissimi tempi» matrimoniali.

Tentiamo di accostarci a questo passo con l'approccio insegnatoci dal Pirandello, grazie all'esempio della vecchia signora: a una prima impressione *avvertiamo*, anche in questo caso, qualcosa che procede contrariamente a quanto ci aspetteremmo, ossia che l'affezione del marito per la moglie non si sviluppa nei momenti d'interazione e di intimità, ma al contrario, quando la donna, dormendo, lo "libera" della sua presenza – evidentemente assillante. «Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere» – scriveva il siciliano; ugualmente in questo caso il riso si scatena perché *avverto* che quella luna di miele è il *contrario* di come una felice e ben augurante luna di miele dovrebbe essere. Subentra però la riflessione, la quale porta il lettore a scavare in profondità dentro quel primo e superficiale avvertimento, per soffermarsi sull'origine dell'atteggiamento dissonante del marito nei confronti della moglie. Esso deriva dal fatto che – come scrive lo stesso autore nel corso della storia – la donna era stata sposata non per amore, ma per comodo, perché il matrimonio era stato usato come «universale panacea»¹⁵⁷ di cui

caratteristica, ad esempio, di quella tale peculiar bonarietà o benevola indulgenza che scoprono alcuni nell'umorismo, già definito dal Richter "malinconia di un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista" [...] non si trova[no] in tutti gli umoristi». La nota che segue la definizione così scrive: «Del Richter si possono citare parecchie definizioni. Egli chiama anche l'umorismo "sublime a rovescio"»; Pirandello ricorda poi di aver già citato il tedesco parlando di riso moderno e antico, chiudendo con la ripresa dell'«idea che annienta», altra espressione jeanpouliana (*ivi*, pp. 121-2). Infine Alberto Cantoni: il mantovano si discosta dagli esempi precedenti, perché, seppur dichiara di aver letto il tedesco, probabilmente in giovane età, come fece Svevo, lo esclude dalla propria personale lista dei «maggiori umoristi», redatta in una lettera al Villari in cui ammette di non averlo «gustato». Qui, fra gli autori più o meno approfonditi, si elencano i nomi di Merlin Cocai, Heine, Sterne, Swift, Thackeray, Rabelais, Erasmo, Cervantes, mentre «di Jean Paul quasi niente perché non l'ho gustato». Vd. lettera CXXI, Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari, spedita da Mantova il 30 marzo 1900, in ELIO PROVIDENTI, cit., pp. 127-8-, p. 128.

¹⁵⁷ Una visione negativa del matrimonio è illustrata anche nel racconto di Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale*. Il tema della vita matrimoniale triste e avvilita, consueto anche in Pirandello, è interessante in questo testo per la consonanza con Cantoni: mantovano e triestino sono molto simili nel giocare con l'opposizione fra ciò che sembra e ciò che realmente è negli atti e nei pensieri dei coniugi protagonisti e nel mostrare come tali fraintendimenti complichino ulteriormente il rapporto fra marito e moglie. Si legge nel testo sveviano: «Ogni malessere che sentiva il signor Aghios lo diceva vecchiaia, ma pensava che una parte di tale malessere gli venisse dalla famiglia. [...] E la ruggine proveniva sicuramente dalla famiglia, l'ambiente chiuso ove c'è muffa e ruggine. Come non irrugginire in tanta monotonia? Vedeva ogni giorno le stesse facce, sentiva le stesse parole, era obbligato agli stessi riguardi e anche alle stesse finzioni, perché egli tuttavia accarezzava giornalmente sua moglie che certamente lo

servirsi per curare i frequenti cambi d'umore che affliggono il protagonista, nevrotico e nevrastenico:

Io sono una specie di saliscendi fatto persona [...]. Io mi conosco, dunque mi curerò da me. [...] L'anima inferma vuole che si agisca su di lei mediante i simili, più che mediante i semplici, però vuole per primo, anzi per primissimo rimedio eroico, il matrimonio.¹⁵⁸

Riflettendo su queste spiegazioni precedentemente lette, il lettore passerà dal riso al sorriso amaro e malinconico, «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*» – come spiega Pirandello, il quale conferma anche che

Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche.¹⁵⁹

L'atteggiamento del marito nei confronti della moglie è, dunque, molto più complesso di quello proprio di un marito assente o di una moglie stanca della *routine* coniugale: si tratta di un groviglio alquanto contorto, perché minato al proprio interno da un dramma di natura mentale, psicologica.

La differenza con quella che, invece, è una più consueta crisi coniugale, si esplicita, ad esempio, dal confronto con questa frase che il narratore interno,

meritava. Persino la sicurezza di cui si gode in famiglia addormenta, irrigidisce e avvia alla paralisi» (p. 145). Aghios è il marito, protagonista della storia e di quest'apertura da commedia degli equivoci: gli anziani coniugi devono salutarsi per la partenza temporanea di lui, il quale si recherà a Triste, mentre la moglie, per scelta, resterà a Milano con il figlio. Il distacco, seppur desiderato da entrambi, tarda paradossalmente ad arrivare perché entrambi temono di ferire l'altra metà: «La decisione era stata difficilissima proprio perché ambedue l'avevano desiderata e ambedue per raggiungerla sicuramente avevano creduto necessario di tener celato il loro desiderio». L'autore, dunque, fa umoristicamente osservare al lettore quanto marito e moglie vogliano la medesima cosa, ma continuano a fingere il contrario, comportandosi, di conseguenza, goffamente e grottescamente; da qui la forzatura del saluto d'addio: «“Già, adesso non c'è più tempo. [...] Addio!” e le offerse il bacio dell'addio. Essa si lasciò baciare sulla guancia e lo baciò poi anche lei sulla guancia. Ei si guardò d'intorno cercando di trovare un altro segno d'affetto da darle. Trovò! Le prese la destra e la portò alle labbra. Era lietissimo di aver trovato. La solitudine a cui si avviava sarebbe stata abbellita da tale congedo». Il *clichè* della scena romantica e straziante di due innamorati che si separano accorati l'uno dall'altra, crolla completamente a fronte della ricerca ostenta di un saluto affettuoso, che anziché sorgere dal cuore, si presenta solo dopo grande impegno di finzione, coronata dall'esclamazione «Trovò!». Non appena i due furono fisicamente distanti, questa è infatti la reazione di Aghios: «La fine elegante figura della moglie che da vicino si scorgeva un po' disseccata dall'età, ora, come il movimento del treno aumentava la distanza fra di loro, gli appariva veramente graziosa [...]. [...] Pensò: “più m'allontano da lei più l'amo”. [...] Sentiva di amare la moglie più che mai or che non la vedeva affatto [...]» (p. 153-4). Vd. ID, *Corto viaggio sentimentale*, in *Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti*, a cura di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1949; qui in *Racconti, Saggi e pagine sparse*, cit., pp. 143-219, pp. 145; 141; 153; 153-4.

¹⁵⁸ ALBERTO CANTONI, *L'altalena delle antipatie*, pp. 290-1. Si rimanda alla trattazione dell'*Altalena delle antipatie* fatta nel corso di questo studio all'interno del capitolo dedicato a Cantoni.

¹⁵⁹ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 132.

ironicamente, pronuncia in *Montecarlo e il casino*, dove ugualmente fra i personaggi principali vi è una stanca coppia di sposi:

La signora – una piacevole e bionda genovese [...] – la signora, dico, mi diede bastantemente a' nervi, almeno dappprincipio. Capisco anch'io che, quando si ha il marito accanto, si può benissimo discorrere con un primo venuto che provi di avere, come il nostro napoletano, maniere servizievoli e gentili, ma fargli capire e subito e poi e sempre che non si chiedeva di meglio [...] via non va bene.¹⁶⁰

Da questo graffiante commento non emerge problematico umorismo, ma una molto più diretta ironia, la quale non esclude, né cela, il giudizio e la presa di posizione nei confronti del proprio bersaglio, la donna capricciosa e pedante – per di più ridendone alle spalle del marito, evidentemente incapace di soddisfare l'esigente mogliettina tutto pepe.

L'umorismo, invece, non è qualcosa di così esplicito, tanto da essere anche poco chiaro in quel che vuole comunicare; scrive ancora Pirandello nel suo saggio:

Io mi pongo dinanzi qualunque rappresentazione artistica, e mi propongo soltanto di giudicarne il valore estetico. Per questo giudizio, ho bisogno innanzi tutto di sapere lo stato d'animo che la rappresentazione artistica vuol suscitare; lo saprò dall'impressione che ne ho ricevuto. Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovi innanzi a una rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa. Ne cerco la ragione. Per trovarla non ho affatto bisogno di sciogliere l'espressione fantastica in un rapporto etico, di tirare in ballo il valore etico della personalità umana e via dicendo.

Trovo questo sentimento del contrario [...]. Perché limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime altre cause indeterminabili *a priori*. A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione.¹⁶¹

Evitare di «tirare in ballo il valore etico della personalità umana» significa non lasciarsi andare all'indignazione morale propria della derisione, come accadrebbe fermandosi al primo stadio dell'analisi che Pirandello c'insegna, cioè all'*avvertimento*.

Riflettiamo allora sul quel secondo esempio cantoniano poco sopra annunciato, tratto dal racconto *Più persone e un cavallo*, e in particolare da un momento descrittivo del protagonista della vicenda, un colonnello in viaggio da Genova verso Palermo:

[Il colonnello] guardava fermo in viso nel discorrere e si esprimeva sempre con molta disinvoltura, ma vi era pure un ché di così curioso nel suo modo di parlare, da valere proprio la pena che io mi studi di darlo ad intendere, per difficile a dire che esso sia. Appena cioè i suoi discorsi tendevano ad animarsi un pochino, e subito subito la sua voce principiava a discendere anziché a salire, per

¹⁶⁰ ALBERTO CANTONI, *Montecarlo e il casino*, «Nuova Antologia», anno XVI, serie II, vol. XXIX, fasc. 2, 15 ottobre 1881, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 161-89, p. 162.

¹⁶¹ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 131-2.

assumere poi dei toni tanto più morbidi e tanto più carezzevoli quanto più, seguendo egli ad animarsi, avrebbero dovuto essere più risentiti e più forti. Era indole contraddittoria? Era studio per far più effetto? Io non me lo sapeva dire, ma è certo che nessuno si è mai imbattuto in un più palmare contrasto fra la voce di un uomo e il sentimento delle sue parole.¹⁶²

Se i dati biografici forniti dall'autore a proposito del suo personaggio si fermassero qui, *avvertiremmo* un «contrasto» e ne rideremmo, perché sarebbero deluse le nostre aspettative basate su quanto normalmente avviene nell'atteggiamento e nella circostanza descritti. Proseguendo nella lettura, ci vengono però fornite ulteriori informazioni sulle quali è opportuno riflettere per interpretare diversamente le strane caratteristiche del personaggio. Il colonnello, dopo un lungo discorrere con il narratore / compagno di viaggio, risponde all'invito di recarsi a dormire:

«Sì, io mi son tenuto più che ho potuto, ma nonostante ci ho qui il mio scellerato cuore che si fa sentire, e che ora mi dà una stretta, ora mi pesa come una macina da mulino. Andiamo a letto.»

Accolsi questa confidenza come s'accoglie, alla frutta, un pero passato da parte a parte. Io aveva dunque innanzi un'altra allegria: un uomo cioè sempre assorto nella cura preventiva dell'aneurisma, e che però, non volendosi eccitare mai e poi mai, vigilava attentamente i propri discorsi con quel suo sistema di chiaroscuro... capovolto.¹⁶³

Non è più spontaneo, allora, ridere di quello strano modo di governare il tono di voce, ma viene da sorridere «melanconicamente», ora che se ne conosce la triste causa.

È come se, grazie alla riflessione, il sentimento venisse ordinato, non lasciato alla scompostezza iniziale – quand'esso è ancora dominato solo dall'istinto e dall'impulsività – ma guidato verso la giusta direzione, per comprendere, anche esteticamente, cosa davvero la forma d'arte cui ci si trova di fronte voglia comunicare:

[...] Nella concezione di un'opera d'arte la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguir quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che ne esala è la fantasia, spesso un po' fumosa, dell'opera umoristica.¹⁶⁴

Nasce da qui anche una certa scompostezza formale di quest'ultima, in quanto digressioni e traversie vi sono insite per definizione, ossia per il compito che all'interno vi assolve la riflessione, fine ultimo della quale è far nascere immagini e vicende contrastanti fra loro: opposizione e doppiezza sono il cuore dell'umorismo.

¹⁶² ALBERTO CANTONI, *Più persone ed un cavallo*, edito nella raccolta *Il demonio dello stile*, Firenze, Barbèra, 1881; poi nella raccolta *Humour classico e moderno*, Firenze, Barbèra, 1899, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 447-63, p. 448.

¹⁶³ *Ivi*, p. 342.

¹⁶⁴ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 132.

La riflessione non toglie la spontaneità su cui si fonda qualsiasi creazione artistica, ma nasce, essa stessa, altrettanto spontanea e ingenua dalla fantasia e tra le due si instaura un legame inscindibile. Nell'umorismo non vi è, dunque, un elemento che si oppone e ostacola l'altro, ma fantasia e riflessione si muovono nella medesima direzione, partorendo, in ogni tappa di questo cammino per vie scisse ma parallele, creature – queste sì – doppie e contrastanti.¹⁶⁵

In Svevo non vi sono dichiarazioni di poetica tanto esplicite e programmatiche, ma ugualmente si trovano nella sua scrittura – come in parte già visto – indicative tracce dell'abilità di saper coniugare l'invenzione fantastica e l'abilità creativa proprie del narratore con la peculiarità analitica tipica del critico. C'è un passo, in *[Soggiorno londinese]*, in cui Svevo parla della relazione tra il letterato e lo studioso, evidenziandone il rapporto di reciproco scambio, anche se non di diretta continuità. Si narra un breve apologo in cui uno scrittore, che vuole farsi portatore, in un suo testo, della teoria della relatività, si confronta in proposito direttamente con Einstein:

Un giorno [...], un artista ch'era arrivato all'arte traverso la biologia, va da Einstein e gli dice: Io ho trovato il modo di spiegare al volgo la relatività senz'imporgli lo studio della matematica. E, incoraggiato dall'Einstein, disse la sua idea: ammettendo che si possa costruire un uomo il cui cuore pulsi anziché 72 volte al minuto, soltanto una volta ogni dieci minuti, è certo che quest'uomo tanto lento vedrà passare il sole da un orizzonte all'altro con la rapidità di un fuoco d'artificio. L'Einstein disse: L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività. Intanto l'aveva trovata bella ed è già qualche cosa.

Questo il commento e le conclusioni dell'autore:

Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò. [...] Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia proprio come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuflite dalla loro antichità e dal lungo uso.¹⁶⁶

Svevo passa poi al proprio caso personale, ponendo l'attenzione, naturalmente, sul suo rapporto con la psicanalisi e con Freud. Emerge la relazione che la sua scrittura intrattiene con essi e l'uso irrazionale che ne viene fatto:

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 134.

¹⁶⁶ ITALO SVEVO, *[Soggiorno londinese]*, prima edizione, ma parziale e con titolo mutato in *Parole non dette*, sul «Convegno», XII, 4, 1931, pp. 187-97; in *Saggi e pagine sparse*, cit.; *Opera omnia*, cit.; *Teatro e saggi*, cit., pp. 893-910, pp. 895-6.

A un dato punto io mi trovai nella testa la teoria del Freud circa con la precisione con cui quel biologo di cui parlai conosceva la relatività. Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa.¹⁶⁷

È un atteggiamento, questo, che ricorda quello di numerosi personaggi pirandelliani, i quali scelgono di salvarsi dietro malattia e pazzia – addirittura inscenata o esasperata – per evitare di vestire gli stretti panni delle persone “normali”. Ancor più forte è qui l'atto di confessione e di autodifesa, dal momento che questo scritto sveviano è di natura autobiografica, tanto che poi l'autore non può fare a meno di parlare della propria attività di letterato e delle ispirazioni che tentava di cogliere dai fatti della cronaca. Ora a noi, qui, interessa uno di questi passaggi, perché singolare, dal punto di vista umoristico, è l'analisi che ne fa Svevo:

L'ultimo assassino di cui mi occupai fraternamente è il Lincoln che fu giustiziato nel mese di Febbraio. Un vero assassino, non ne dubito, ma nella sua lettera d'addio alla sua fidanzata trova [*sic*] una frase che io amerei di aver pensata. Le scrisse: «Quale fortuna che io abbia fatto quello che ho fatto prima di averti sposata!». Pensateci! Prima di tutto, in poverissime parole, questa è la più fervida dichiarazione d'amore ch'io abbia mai sentita. Poi, un uomo più basso, avrebbe scritto: «Se ti avessi avuta accanto non avrei ucciso». Invece il Lincoln, un alcolista, sapeva meglio e cosa incredibile in un uomo che ammazza invece di scrivere ebbe la forza di dirlo. E a me parve un delitto di distruggere un uomo che aveva saputo dire così e che poi aveva emesso sul proprio conto una condanna ben più aspra di quella del giudice stesso. [...] Una buona frase letteraria giova molto e la supplica fu firmata da 50.000 persone. Disgrazia volle che il *Home Secretary* non fosse un letterato e perciò, solo perciò, il Lincoln dovette subire quella stretta al collo che i fisiologi dicono non tanto sgradevole.¹⁶⁸

Nella scelta di questo fatto di cronaca e nell'ottica con cui lo si osserva, c'è una sintesi di tutto Svevo, ossia i suoi temi, i suoi umori, i suoi toni: la mescolanza fra scienza e letteratura; la predilezione per il personaggio scomodo, persino malvagio – qui addirittura un assassino; l'intreccio tra la vita, la letteratura e la scrittura; la visione rovesciata del mondo (quella che Pirandello chiama “filosofia del lontano” o rappresenta con l'immagine del cannocchiale rovesciato) secondo cui l'alcolista violento diventa il più dolce degli amanti; il tono e lo sguardo umoristici sul reale, a far sì che si sorrida bonariamente della finale condanna a morte dalla quale, secondo la logica del Nostro, il colpevole sarebbe dovuto essere scagionato in forza della sua confessione / dichiarazione amorosa. L'umorismo assume qui, seppur tacitamente, un ben preciso significato filosofico-estetico, per dare alla vita e all'arte una nuova chiave interpretativa basata sull'interiorità dell'artista stesso:

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 897.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 900.

Il vero artista non va raccogliendo faticosamente nella natura gli elementi della sua creazione; egli segue invece un modello interiore che gli sta davanti come un *tutto originale* e individuale.¹⁶⁹

Si noti come trattando dello sguardo sul mondo e su di sé, del capovolgimento dell'ottica d'osservazione e d'immagine rovesciata, si chiami in causa continuamente una precisa attività sensoriale, fra le cinque proprie dell'essere umano: quella della vista. Non è un caso, allora, se negli scritti umoristici si trovano citati spesso strumenti ottici quali il telescopio, il cannocchiale, gli occhiali; oppure, particolari caratteristiche o difetti visivi: la miopia, il presbitismo. È altresì chiaro come si voglia partire da un ambito sensoriale e concreto, per giungere a un ambito concettuale e ideologico che si rifà al concetto di osservazione non solo da un punto di vista meccanico e fisiologico, bensì soprattutto spirituale. Oggetto d'analisi non è l'atto dell'osservare, ma il *come* si osserva, per giungere a teorizzare un ben determinato modo non solo di vedere, ma di *percepire* la realtà circostante. In quest'ottica, la valenza metaforica e simbolica di oggetti come il telescopio è dunque chiara.

Il già citato umorista tedesco Jean Paul, per dare la propria definizione di comicità, fa riferimento a un concetto quantitativo visivamente soppesato: il comico è «l'infinitamente piccolo», in dichiarato contrasto con il sublime, il quale è «l'infinitamente grande». La comicità, allora, guarda le cose secondo un'ottica microscopica e il comico è il sublime rovesciato.¹⁷⁰

Il microscopio, in questo caso, sarà utile per dimostrare che anche in ciò che è talmente piccolo da non essere visibile all'occhio umano, c'è di che indagare e c'è un meccanismo che lo tiene in vita, proprio come accade in ciò che è n. volte più grande. Il telescopio, per relazione uguale e contraria, è necessario per dimostrare che anche qualcosa di talmente grande da essere imponderabile a occhio umano, necessita di essere allargato, ingrandito, ingigantito se la distanza lo rende infinitamente piccolo. L'epistemologia – cui ad esempio Kant nella sua *Critica del giudizio*¹⁷¹ fa riferimento per dirci che microscopi e telescopi insegnano che in natura ogni particella è infinitamente scomponibile in parti più piccole, e infinitamente moltiplicabile con

¹⁶⁹ E. CASSIRER, *La filosofia dell'illuminismo*, trad. di E. Pocar, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 445-6; la citazione e il riferimento bibliografico si trovano nell'introduzione dal titolo *Teodicea del riso*, di EUGENIO SPEDICATO, al volume: JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, cit., p. 25.

¹⁷⁰ Anche Pirandello parla di "sublime" a proposito dell'*Amleto*, legando umoristicamente l'aggettivo non all'elevatezza dell'opera nel senso tradizionale del termine, ma, al contrario, proprio alle caratteristiche che la slegano e la distinguono dal vecchio ordine e dagli antichi "credo" drammaturgici: «l'*Amleto* dello Shakespeare, che il Goethe chiamava un problema insolubile, [è] sublime anch'esso per la sua tremenda sconclusiona»: in LUIGI PIRANDELLO, *Non conclude*, cit., p. 439.

¹⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 51-4.

l'aggiunta di un numero infinito di parti – sfocia nella filosofia analitica di un sistema di pensiero, per dire che grandezza e piccolezza non stanno nell'oggetto in sé, ma sono relative alla percezione che ha colui che lo osserva, prima; e che lo percepisce, poi.

Se per Pirandello nell'opera d'arte umoristica la riflessione scopone il sentimento (e quindi la cosa per cui si prova quel sentimento) e ci mostra il contrasto che è insito e inscindibile nell'oggetto d'analisi – spingendo il soggetto a vedere il contrario di quanto vedrebbe in un'ottica “normale” anziché rovesciata – allora il telescopio servirà all'umorista solamente se usato al contrario, non per avvicinare ciò che è lontano, ma per rimpicciolire quanto sta vicino e farne così crollare il mito. Per il medesimo meccanismo, può cadere persino l'ideale primigenio della supremazia del pianeta terra nell'universo, e dell'uomo su tutti gli altri esseri:

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco.

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il pajo con quella che volle regalarci la natura. [...] Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze.

Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: - Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire che egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo?

Ma è anche vero che se poi egli si sente grande e un umorista viene a saperlo, gli può capitare come a Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdingnag.¹⁷²

Da questo sguardo rovesciato nasce la “filosofia del lontano” espressa da Fileno, uno dei protagonisti della novella *La tragedia d'un personaggio*, che spende la propria vita alla ricerca di sollievo per ogni pena cui l'uomo è condannato nella sua quotidianità. Fileno sceglie di «leggere da mane a sera libri di storia e [di] veder nella storia anche il presente, cioè come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivi del passato»:

In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s'era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l'avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l'anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*.¹⁷³

¹⁷² LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 156-7.

¹⁷³ ID., *La tragedia d'un personaggio*, «Corriere della sera», 1911, in *Novelle per un anno*, vol. I, cit., pp. 713-9, pp. 715-6.

Il passato, qui, non serve da nicchia per fuggire dal presente, quale sarebbe il rifugiarsi nei ricordi, e nemmeno si fa tesoro della storia per apprendervi insegnamenti da attualizzare, al fine di non ricadere negli stessi errori già commessi; quello che Fileno tenta di realizzare è il prodigio di stare nel passato pur essendo nel presente, che è come dire: non accettare di vivere la propria vita, annullando il tempo nella storia, ossia farsi eterni sopprimendo la temporalità proprio come il cannocchiale abolisce le distanze.

Sempre del senso della vista continuiamo ora a parlare con il mantovano e con un suo breve apologo:

Io sono miope come uno sciagurato che divora più libri di quel che non mangi ciambelle, e un contadino, amico mio, ti saprebbe numerare le bacche più giovani e più minute del Noce di Benevento. Per esso i cannocchiali sono ladrerie di guastamestieri, per me un occhialino è quasi più indispensabile degli occhi stessi. Ci addormentiamo davvicino, e una fata, toccandoci le palpebre, scambia le sue con le mie pupille. [...] Il contadino, confortato da prima quando scorse che poteva vedere i peli della sua ispida barba, si credette cieco dappoi, allorché, voltandosi d'attorno si accorse che le nuvole gli sembravano montagne, i boschi dirupi, lenzuoli le case. Io invece, lieto di vedere il cielo più trasparente, le montagne più azzurre, e soprattutto lietissimo perché non scambiavo più le donne per uomini, [...] gridai al miracolo, ma poi, cedendo alla mia naturale inclinazione, presi in mano un libro e mi misi a leggere...

Dio onnipotente! Non ci vedevo più! [...] Dovevo tenere il mio libro a distanza di tutto il mio braccio, ritirando la testa, e come si fa – dissi io – a studiare, a meditare, ad argomentare in una posizione così ridicola [...]? No, no, per carità, Signore Iddio, rendetemi la mia vista debole, rendetemi i miei occhi di talpa.¹⁷⁴

È chiaro che il contesto e l'oggetto della discussione sono molto più volgari, qui, che non nelle righe del siciliano, però è altrettanto chiaro come già in Cantoni, in questo brano che appartiene ad raccolta *I miei scarabocchi* – esercizi giovanili di scrittura mai dati alle stampe per volontà dell'autore – fosse già presente l'attenzione nei confronti dell'osservazione e di quanto l'abilità e la sensibilità ottiche possano essere relative e opinabili. In questo testo la diagnosi della cecità si allontana dalla fonte medica e fisiologica, a favore di una considerazione di stampo individuale e psicologico, per trarne l'implicita morale secondo cui tutto può essere relativamente bello, utile e sano, secondo la persona che si troverà ad avere a che fare con esso.

Questo conferma come l'uomo che, non senza arroganza e prepotenza, ride di chi è diverso, in realtà s'inganni e si renda vittima di se stesso, facendosi produttore, attraverso le sue medesime convinzioni, proprio di quell'imbroglio. Il riso, che consente la presa di distanza, ha una funzione consolatoria, che invece l'umorismo non vuole

¹⁷⁴ ALBERTO CANTONI, s. t., in *A passo di gambero*, in *Olla podrida*, in *I miei scarabocchi*, in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 684-760, p. 757.

affatto possedere, in quanto è portatore di vicinanza e fratellanza, e non di distacco e allontanamento, come lo è invece la comicità.

La differenza tra comico e umorista sta nel rendersi conto che il metro per misurare eventuali distanze, ossia per ponderare le differenze, viene stabilito non da chi è osservato, ma da chi osserva: come dire che il ridicolo è in chi guarda e non in chi è guardato. Il rapporto tra questi due soggetti è dunque dialettico e bilaterale, e non unilaterale e monolitico: come l'oggetto osservato diventa per l'osservatore campo di prova per verificare insanabili contraddizioni, così l'osservatore diventa per l'oggetto mezzo per comprendere se stesso. Stabilito questo primo contatto, i ruoli si scambieranno in una continua e vicendevole danza. Il compito di tale rapporto umoristico non è solo quello di dar vita all'inespresso, ma pure all'inesprimibile, ossia a ciò che senza quella particolare attitudine sarebbe *tabù*, sarebbe verità troppo scomoda per poter essere guardata in faccia da vicino.

Umorista, in quest'accezione (la stessa che abbiamo delineato lungo il corso di tutte queste pagine) non è, dunque, chi semplicemente "fa dell'umorismo", ossia chi ne è produttore componendo motti, facezie, battute di spirito, scene comiche, ma chi "fa dell'umorismo la propria scienza", chi cioè lo adotta come chiave interpretativa del reale. L'uso dell'umorismo dev'essere, altresì, un mezzo per imparare a diffidare di quanto ci circonda perché non più naturalisticamente determinabile: questo a scapito della cieca fiducia che aveva guidato l'uomo e gli scrittori, sino a quella che il critico Renato Barilli chiama *La barriera del naturalismo*.¹⁷⁵

Di pari passo a questa nuova situazione ideologica ed esistenziale, si muove quella letteraria, la quale, come si scrive nell'*Introduzione* al testo di Mazzacurati, *Le stagioni dell'apocalisse*. Verga. Pirandello. Svevo, vede

[...] la natura rappresentativa del romanzo [che] si converte in un saggio sui limiti del suo significare.¹⁷⁶

Limiti, cunicoli, deviazioni, mistificazioni: sono questi gli ordigni che minano la mente umana, sino a farla giungere al paradosso della malattia come forma di normalità e addirittura di salute, perché oggettivazione di questa realtà oscillante e contraddittoria: nella malattia¹⁷⁷ l'uomo non ha più bisogno di giustificarsi, né di affannarsi nella lotta

¹⁷⁵ RENATO BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1970².

¹⁷⁶ MATTEO PALUMBO, *Introduzione*, in GIANCARLO MAZZACURATI, *Le stagioni dell'apocalisse*, cit, pp. VII-XXVII, p. XXIII.

¹⁷⁷ Si pensi alla tesi di Italo Svevo espresso in una sua lettera a Valerio Jahier, secondo cui la malattia è per l'umanità «quello ch'essa ha di meglio». In ID., *Epistolario*, Milano, dall'Oglio, 1956, p. 859.

per l'esistenza. Quello stato di torpore e di immobilità obbligato lo esime dal fornire continue, sofferte e inventate spiegazioni, per poter finalmente accettare la propria inabilità alla vita, essendovi da ultimo costretto da circostanze indipendenti dalla volontà, senza mentire al prossimo e a se stesso. Per uguale motivo, la vecchiaia anagrafica, o anche la senilità giovanile, sono stati privilegiati rispetto a quelli illusori della giovinezza, condannata agli inganni e alle speranze, e quindi, in una sola parola, all'azione inutile.

1.9. Il romanzo di deformazione

È ovvio che questo capovolgimento implica – ed esplica – la totale distruzione del *Bildungsroman*, il romanzo di formazione dall'andamento rettilineo, circostanziato e, soprattutto, finalizzato alla formazione del suo personaggio, sino a plasmarlo in forma di eroe, secondo i principi necessari di un evolucionismo ancora imperante. Ora che, invece, queste certezze sono cadute, perché rifiutate dall'umorista, diventa accessorio, e persino improbabile, il fatto che il personaggio debba crescere e svilupparsi: la realtà – e dunque pure il romanzo – si rendono distruttrivi e non più il contrario, in quanto «l'umorista non riconosce eroi» – come dichiara Pirandello nell'*Umorismo*.¹⁷⁸

Anche questo novello eroe 'al contrario' e 'del contrario', però, deve sottoporsi a un processo di svezamento e crescita, essendo inizialmente ancora vittima dello scacco e del fallimento perché, pur nel tentativo di approdo all'estraneità e all'alterità, non riesce a eliminare la ricerca dell'adattamento, del miglioramento di quella sua condizione di esiliato volontario dalla vita. Lo scacco si registra proprio perché il carattere della volontarietà non viene mantenuto lungo tutto il "percorso di deformazione", ma si perde, intimorito dalla medesima solitudine prima intenzionalmente cercata.

In questo stato di incertezza e di paura, si mescolano ancora elementi naturalistici e costruttivi sui nuovi gradini di quella scala che, anziché salire al paradiso, s'inabissa verso il centro della terra, verso il suo nucleo, verso gli inferi che lì hanno la loro sede, concentrati in un atomo infinitamente piccolo, ma sempre scomponibile in se stesso. Il suo carattere non è quello della finitezza e della forma, ma quello della grandezza imponderabile, tale proprio perché concentrata in un minuscolo spazio, quasi

¹⁷⁸ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 158; così, nelle righe seguenti, si scioglie la nichilista sentenza: «[...] Egli [l'umorista], per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostrano pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; né si può dir che sia un divertimento piacevole».

impercettibile, ma ricco di pesante sostanza. Questo nucleo è l'Io, il quale è ora l'unica dimensione possibile.

Secondo quest'ultima, il percorso non si muove più, ordinatamente, dalla totalità all'individualità, ma, al contrario, dalla seconda alla prima, in un'operazione algebrica sommaria e non più divisoria (così come la scrittura umoristica si organizza nel procedimento dell'accumulazione, in cui, avendo la parola perso la sua classica e codificata valenza sociale – per acquistare quella puramente individuale – più si scrive, meno si racconta). Leggiamo quanto scrive Richeter nella sua catalogazione degli elementi costitutivi dell'umorismo:

Nella sua qualità di sublime alla rovescia, introducendo il contrasto con l'idea, l'umorismo non annichila l'individuale bensì il finito. [...] [L'idea annientante] è il secondo costituente dell'umorismo, nella sua qualità di sublime capovolto. Come Lutero chiama in senso cattivo la nostra volontà una *lex inversa*, così l'umorismo è questa legge in senso buono; e la sua discesa all'inferno spiana il cammino all'ascesa verso il cielo. Esso somiglia a Merops, l'uccello che spicca il volo e sale in cielo girato dalla parte della coda. Danzando sulla testa, questo acrobata beve il nettare dall'alto verso il basso.¹⁷⁹

Il motivo del capovolgimento, tipico dell'umorismo, disegna immagini altrettanto sottosopra, che si sublimano nel concetto-limite secondo cui

Il diavolo, il vero mondo capovolto del mondo divino, la grande ombra che disegna il corpo luminoso del mondo, ben lo vedrei nei panni del più grande degli umoristi [...].¹⁸⁰

Allora, possiamo persino pensare che quando Pirandello fa riferimento all'ombra che accompagna il corpo e che diventa il primo oggetto di studio dell'umorista, faccia riferimento anche a questa parte diabolica dell'uomo, alle forze più recondite e inaccettabili che all'improvviso esondano come un fiume in piena, o tracimano come la lava di un vulcano che erutta dopo anni di quieto, ma minaccioso silenzio.

Così è stata Marta Ajala, almeno per una parte della sua vita: un vulcano silente, un elemento della natura benigna, che non è più tale solo quando istigato violentemente dalle maliziose azioni umane. Prima dell'eruzione, Marta è sempre stata ligia al proprio ruolo di figlia e di femmina che si muove nella società conservatrice di una Sicilia ancora molto verista e corale; o come quelle donne ricche di desideri e di passioni, ma costrette a soffocarli, secondo il modello della Gertrude manzoniana. Ebbene, Marta è come questo vulcano: all'apparenza solo un monte, immobile e docile nel tempo, che si lascia scivolare addosso quanto gli capita attorno, passivamente; in realtà non una

¹⁷⁹ JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, cit., pp. 132; 136.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 137.

montagna come tutte le altre, ma che al suo interno nasconde un cuore vitale, in continuo e sordo movimento, che bolle in se stesso con i medesimi moti convulsi che sono propri di una coscienza tormentata:

Il diritto del cuore! Sai tu che cosa sono le leggi sopra la natura? Son la neve che cade addosso a un vulcano! Avvengon momenti in cui la natura spazza, scuote da sé ogni imposizione, infrange ogni freno sociale e si scopre qual è; come appunto un vulcano, scoprendo le viscere infocate, liquefa la neve che per tanti inverni si è lasciata cadere addosso (ed. 1901, parte I, cap. VII, p. 266).¹⁸¹

Quello che distingue Marta dagli altri protagonisti pirandelliani “più maturi”, è però il fatto che la sua personale eruzione non sarà volontaria, ma costretta, indotta, trovandosi essa stessa a dover darsi la forma che gli altri le vogliono conferire. Il percorso che si compie in questo primo romanzo pirandelliano, ancora *in limine* tra i canoni ottocenteschi e il loro smontaggio, è dunque inverso rispetto a quello che sarà degli scritti totalmente umoristici: non è la storia del tentativo di lasciare una forma sociale, bensì è la storia dell’abbandono di un abito per acquisirne un altro, diverso dal primo, ma addirittura più grave. Marta tradisce non volontariamente, ma perché incolpata – e punita – di averlo fatto, quando, invece, questo non era vero. Allo stesso modo, Chiarichiaro, protagonista della novella *La patente*, chiederà il documento che normalizzi la condizione di iettatore di cui è di continuo tacciato dai suoi compaesani, perché da essi estenuato e quindi desideroso di “accontentarli”, di compiacerli, a scapito delle sue vere intenzioni e della sua reale natura.

In un’ottica ancora ciclica e corale come quella propria del naturalismo, questa convinzione altrui è sufficiente per attualizzare il fatto, più di quanto non lo siano la realtà o la logicità del fatto stesso.

Quest’atmosfera è molto chiara nell’*Esclusa*, dove sin dalle prime pagine si respira l’aria del piccolo paese brulicante di voci e di dicerie, e si vede la figura di Rocco, il marito infuriato che, confidando la propria sventura e la decisione di cacciare la moglie, fa forza sulla difesa del proprio orgoglio agli occhi del paese,¹⁸² piuttosto che sulla sofferenza personale. Con un linguaggio ancora ricco di coloriture tipiche del parlato popolare, in un ambiente dominato dai ritmi e dai paesaggi della natura e in una società in cui la donna è ancora sottomessa alla figura maschile, Rocco narra con

¹⁸¹ LUIGI PIRANDELLO, *L’esclusa*, 1901¹; la citazione è tratta da: GIANCARLO MAZZACURATI, *Marta Ajala tra xenofilia e xenofobia*, in *Le stagioni dell’apocalisse*, cit., pp. 89-114, p. 94.

¹⁸² «L’onore mio – professore! Le pare che non centri? Debbo difendere il mio onore... di fronte al paese...»: questa è la frase con cui Rocco mette a tacere le obiezioni del prof. Blandino, il quale lo invitava a mantenere la calma e a considerare più la veridicità dei fatti, che non quanto ormai si vociferasse in giro in proposito; vd. LUIGI PIRANDELLO, *L’esclusa*, cit., p. 18.

ostentata baldanza la propria disavventura ai due inquilini Madden e Blandino. Questi, anziché correggere la sua ottica deviata, l'appoggiano, seppur ciascuno secondo la propria personalità. Se con il primo l'autore gioca con la lingua, per le difficoltà d'espressione dovute all'origine straniera, con il secondo Pirandello rende stridente il contrasto tra il suo essere professore, e dunque uomo di cultura intellettualmente illuminato e perciò – si crederebbe – anche in questo caso capace di portare un poco di ragionevolezza sulla scelta avventata e istintiva di Rocco, e il rivelarsi un uomo ugualmente legato all'apparenza e non alla sostanza dei fatti.

Il contrasto fra la cultura e l'ignoranza, si farà ancora più marcato nella contrapposizione fra Rocco e il corteggiatore di Marta, l'Alvignani, uomo dotto e fine, che in una delle lettere d'amore recapitate alla Ajala scrive: «NIHIL – MIHI - CONSCIO». A fronte di questa scrittura sulla lettera trovata e adottata come prova del tradimento, Rocco, ora più che mai in preda a uno stato di natura ferina dovuto non tanto alla sofferenza, quanto alla rabbia per essere messo alla berlina di fronte ai compaesani, così reagisce:

«Che vorrà dire?...», domandava a se stesso, cercando di decifrare il motto dell'Alvignani inciso in rosso in capo al foglio [...].¹⁸³

È a causa di tutto questo, di tali preconcetti dai quali è investita e di cui si fanno portatori tutti i protagonisti maschili della vicenda – padre compreso – che Marta troverà rifugio, questa volta sul serio, tra le braccia dell'unico uomo che comprende la sua innocenza e non la lascia sola: costui non poteva essere che l'Alvignani, il solo a non nutrire sospetti perché parte in causa direttamente implicata. L'uomo, da corteggiatore, diventerà allora amante a tutti gli effetti, facendosi unico mezzo per Marta per non essere più ingiustamente esclusa dalla vita:

Ma perché doveva essere vittima, lei? Lei che aveva vinto? Una morta, lei che faceva vivere? Che aveva fatto, lei, per perdere il diritto alla vita? Nulla, nulla... E perché soffrire, dunque, l'ingiustizia palese di tutti? Né l'ingiustizia soltanto: anche gli oltraggi e le calunnie. Né la condanna ingiusta era riparabile. Chi avrebbe più creduto infatti all'innocenza di lei dopo quello che il marito e il padre avevano fatto? Nessun compenso dunque alla guerra patita: era perduta per sempre. L'innocenza, l'innocenza sua stessa le scottava, le gridava vendetta. E il vendicatore era venuto. Gregorio Alvignani era venuto.¹⁸⁴

Il dolore più cocente per la ragazza è quello di essere screditata anche dal padre, che, ragionando da uomo e non da genitore, accoglie le ragioni di Rocco e si chiude

¹⁸³ *Ivi*, p. 21.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 143.

nella propria vergogna, barricandosi materialmente dentro la propria casa, nella propria camera.

Pirandello, però, ci dice qualcosa in più anche su questo “padre-padrone”, spingendosi oltre la descrizione dei fatti, analizzandoli dall’interno. Ci mostra come già questo personaggio, sebbene ancora molto ottocentesco, porti in sé dei tratti sovvertivi come la disposizione all’auto-inganno e all’auto-condanna, nonché come la vita familiare possa complicarsi al suo interno per meccanismi più complessi di quelli palpabili in superficie:

[...] Un nonnulla basta di tanto in tanto per farlo scattare selvaggiamente. Forse, subito dopo, se ne pentiva; non voleva, però, o non sapeva confessarlo: gli sarebbe parso d’avvilirsi o di darla vinta [...]. Certo, con segreto dispetto, avvertiva il troppo studio nei suoi di non far mai cosa che gli desse pretesto di lamentarsi minimamente; e sospettava che molte cose gli fossero nascoste; [...]. Si sentiva estraneo nella sua stessa casa; gli pareva che i suoi lo tenessero per estraneo; e diffidava. Specialmente di lei, della moglie, diffidava.

E la signora Agata, infatti, soffriva sopra tutto di questo: che nell’animo di lui fossero impressi due falsi concetti di lei: l’uno di malizia, l’altro d’ipocrisia. Tanto più ne soffriva in quanto che lei stessa si vedeva spesso costretta a riconoscere che non senza ragione egli doveva credere così; perché davvero ella, mancando ogni intesa fra loro due, talvolta era forzata dai bisogni stessi della vita a far di nascosto qualcosa ch’egli non avrebbe certamente approvata; e poi a fingere con lui.¹⁸⁵

Come nella famiglia Malavoglia di Verga, anche negli Ajala, mossa da un singolo fatto, si insinua la tragedia che semina morte e miseria tra le mura domestiche: dopo essersi rinchiuso in casa per la vergogna, il padre muore, così come, non appena dato alla luce, perde la vita il figlio che Marta aspettava da Rocco; inoltre, la concertia rischia il fallimento dopo essere stata affidata, in seguito alla morte di Francesco Ajala, all’allampanato nipote Paolo Sistri. L’ottica straniata del villaggio giustifica queste disgrazie con l’atto tracotante della ragazza, la quale, però, non riesce ad accettare la condizione che le è stata imposta perché, a differenza dei personaggi verghiani, non accetta di fare i conti solo con le voci dei malparlieri che la circondano. Marta comprende che importante non è essere onesta per loro, ma trovarsi in pace con la propria coscienza, addirittura prima ancora che con Dio, verso il quale non trova peccati da confessare:

Marta era venuta in chiesa per consiglio di Anna Veronica. Ma cominciava già [...] ad avere di se stessa, inginocchiata lì come una mendicante, una penosissima impressione. [...] Aveva la coscienza sicura, lei, che non sarebbe mai venuta meno ai suoi doveri di moglie, non perché stimasse degno di tale rispetto il marito, ma perché non degno di lei stimava il tradirlo [...]. Che avrebbe detto però, tra poco, al suo confessore? Di che doveva pentirsi? [...] Accettare umilmente la condanna, senza ragionarla, e perdonare? Avrebbe

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 24.

potuto perdonare? No! No! [...] Quella fede ci voleva! Ma non poteva averla lei. Lui non poteva perdonare.¹⁸⁶

Forse è in un momento come questo che Marta mette in atto quella speciale proprietà attestatagli dall'Alvignani in una delle sue colte lettere:

«Ella sa accomodare i sensi acutissimi [...] all'osservazione della realtà».¹⁸⁷

Paradossalmente, il rispetto della religione si dimostra molto più in questo gesto non compiuto, quello della confessione mancata, piuttosto che in altri, ben più plateali ma meno sentiti, come i festeggiamenti patronali che animano il paese. Qui la materia religiosa viene abbassata in uno scenario di disordine che rende la processione quasi un atto barbarico, durante il quale gli uomini si lasciando andare a movenze scomposte e istinti bassi e brutali, mentre le statue «[de]i due Santi procedevano per via quasi di corsa, a tempesta: erano i Santi della salute, i salvatori del paese nelle epidemie del colera, e dovevano correre perciò di qua e di là, continuamente»:

Era un groviglio di nerborute braccia nude, paonazze, tra camice strappate, facce grondanti sudore a rivi, tra mugolii e aneliti angosciosi, spalle schiacciate sotto la stanga ferrata, mani nodose ferocemente aggrappate al legno. E ciascuno di quei furibondi [...] invaso dalla pazzia di soffrire quanto più gli fosse possibile per amore dei Santi, tirava a sé la bara [...] e i santi andavano com'ebberi tra la folla che spingeva urlando selvaggiamente.

Sul finale di questa descrizione dai tratti più sardonici e infernali, che non pietosi e raccolti, si ha il vero e proprio capovolgimento grottesco, e dunque abbassamento, della situazione:

E a quella tempesta imperversante sotto la loro casa tremavano le quattro povere donne [Marta, Maria, Anna Veronica e Anna] [...] tenendosi strette l'una all'altra, rincantucciate; e nell'attesa angosciosa udirono contro la ringhiera di ferro del balcone battere una, due, tra volte, poderosamente, la testa d'uno dei Santi. [...] Maria s'appressò paurosamente al balcone e, attraverso il vetro, vide una bacchetta della ringhiera torta dalle ferree teste.¹⁸⁸

Questa sorta di incidente e il segno lasciato dalla sua violenza sulla ringhiera del balcone, tolgono alla statua del santo – e quindi ai riti e ai miti religiosi e sociali, qualsiasi aura di misticismo e ogni valenza simbolica – per abbassarla in tutta la sua realtà grossolana di oggetto, dotato solo di materialità e di una forza che non è più quella spirituale capace di adunare le folle, bensì solo quella fisica e bruta.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 58-9.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 61.

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 68, 69, 70-1.

Si celebra, così, una sorta di apologia al contrario: quella della materia e della mondanità, che rovescia implicitamente quella dello spirito, come a voler retrocede dove tutto è immobilità e corporeità.

È il percorso che arriverà a toccare la meta della totale oggettivazione del soggetto con Serafino Gubbio, il quale cancellerà totalmente la propria identità di uomo per diventare macchina, passando per sempre dall'essere Serafino, all'essere Si gira, secondo l'arcaica regola del *nomen - omen*.

Questi esempi del percorso scrittoria di Pirandello esplicitano ed esemplificano il concetto espresso prima, di scrittura *destruens* e non più *costruens*: se Verga non riesce a concludere il *Ciclo dei vinti* perché si ostina a mantenere la propria letteratura nel panorama naturalistico, Pirandello riesce a realizzare, almeno idealmente per noi, una sorta di ciclo di romanzi, a costo però che si riconosca in esso non più un movimento ascensionale, bensì precipitoso verso quel buco nero che si può chiamare in più modi – ormai lo abbiamo imparato: Ombra, Oltre, Altro, Inferno, Caos apocalittico, Universo umoristico.

Ecco perché, consapevole del proprio punto di arrivo, Pirandello definisce la sua stessa vita un «involontario soggiorno sulla Terra».¹⁸⁹ L'apocalisse, se si osservano il mondo e l'esistenza da questo punto di vista, è sempre vicina, così come lo è stata per l'esclusa Marta, la quale la realizza gettandosi fra le braccia dello stesso uomo causa di tutti i suoi mali, l'Alvignani, proprio spinta dal fatto che

[...] li ormai si sentiva come giunta al suo fine, piombata nel suo fondo, dove tutti, tutti, la avevano spinta, quasi a furia d'urtoni alla terga, e precipitata. [...] Voleva costringersi a vedere, proprio, a sentire, ad assaporare in quella sua subitanea caduta, che la sconvolgeva, una vendetta voluta da lei, la vendetta della sua antica innocenza, contro tutti.¹⁹⁰

Solo a questo punto, la vita di Marta passa dalla staticità alla progettualità in divenire: per la prima volta la sua esistenza è veramente vissuta, presa in mano e gestita dalla sua coscienza e non da quella altrui. Leggiamo quello che le scrive proprio l'Alvignani in una lettera che vuole persuaderla a non tirarsi indietro dalla loro appena sbocciata relazione amorosa:

- Oh, mia cara, quando io dico: «La coscienza non me lo permette», io dico: «Gli altri non me lo permettono, il mondo non me lo permette». La mia coscienza! Che cosa credi che sia questa coscienza? È la gente in me, mia cara! Essa mi ripete ciò che gli altri le dicono. Orbene, senti: onestissimamente la mia coscienza mi permette d'amarti. Tu

¹⁸⁹ ID., *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, in *Saggi*, cit., p. 1061-1071.

¹⁹⁰ ID., *L'esclusa*, cit., pp. 156-7.

interroga la tua, e vedrai che gli altri t'hanno permesso di amarmi, sì, come tu stessa hai detto, per tutto quello che t'hanno fatto soffrire ingiustamente.¹⁹¹

Certo, da queste accorate parole potrebbe pure parere di trovarsi di fronte al più tradizionale degli eroi romantici, pronto a sfidare ogni avversità del destino a costo di coronare il sogno d'amore con la donna della propria vita; la smentita, però, si cela dopo poche pagine da queste frasi, quando l'amante, saputo che il marito Rocco intende perdonare e riprendersi la moglie, non solo accondiscende a questa decisione, ma scende a patti e a consigli con "la parte avversa" perché il piano si possa realizzare.

Marta scopre questo disegno dell'Alvignani e lo interpreta come un voltafaccia, come un atto di vigliaccheria, tanto più ora che lei gli ha comunicato di aspettare un figlio da lui. Tipico intreccio da *feuilleton* insomma, al quale però lo stesso Alvignani pone una conclusione inaspettata per il lettore, ormai in attesa delle peripezie patetiche e lacrimevoli tipiche del romanzo d'appendice. Vediamo questa chiusura in uno scorcio di dialogo con Marta:

- Me sola accuso, - disse Marta, cupamente. - Me sola, che sono diventata la tua amante.

[...] Ma tu mi ami? No... la mia amante, no! E ben per questo ho potuto accogliere con piacere la proposta inaspettata di una riconciliazione con tuo marito. [...] Tu non mi hai mai amato: non hai amato nessuno, mai! o per difetto tuo, o per colpa d'altri; non so. Tu stessa l'hai detto: ti sei sentita spinta da tutti nelle mie braccia... E ora vedi, vedi, sarebbe questa la vera vendetta, questa; e se io fossi in te, non esiterei un solo minuto! Pensaci! Innocente, ti hanno punita, scacciata, infamata; e ora che tu, spinta da tutti, perseguitata, non per tua passione, non per tua volontà, hai commesso il fallo - per te è tale! - il fallo di cui t'accusarono innocente, ora ti riprendono, ora ti rivogliono! Vacci! Li avrai puniti tutti quanti, come si meritavano!¹⁹²

Artefice dell'ultimo inganno umoristico è, dunque, proprio Gregorio, per il quale il sentimento deve lasciare spazio alla ragione: questa deve guidare il personaggio nella lotta contro gli inaspettati antagonismi, specialmente ponendo attenzione al più pericoloso di essi che è il proprio Io duplice e molteplice. Il destino di Marta sembra così potersi compiere proprio quand'essa, in fondo, può dirsi davvero disinteressata alle proprie azioni, lasciandosi cadere addosso quelle altrui con tutta la tranquillità che caratterizza una coscienza pulita e leggera. Come un inetto sveviano, è con l'inerzia, dunque, che la donna conclude i suoi migliori affari, facendosi protagonista assoluta di circostanze reali, le quali sono però il frutto di atti, da parte sua, assolutamente mancati. Solo ora Marta conquisterà una identità, costruita però non su solide fondamenta, ma sulle macerie di quelle forme esibite, e al contempo distrutte, dai suoi "avversari".

¹⁹¹ *Ivi*, p. 160.

¹⁹² *Ivi*, pp. 173-4.

Non aspettiamoci dunque mai il classico lieto fine dai nostri tre autori, in quanto ormai essi sono forti del fatto d'aver compreso che tale lietezza, pagata il più delle volte a caro prezzo, è ben peggiore qualsivoglia autentico fallimento.

CAPITOLO II

ALBERTO CANTONI: LA NASCITA DI UN UMORISTA

2.1. La formazione

Il giorno 16 novembre 1841 a Pomponesco, piccolo borgo agricolo in provincia di Mantova, nasce Alberto Cantoni, primo di cinque tra fratelli e sorelle (Amalia, Sofia, Luigi, Giulietta) e figlio di una numerosa famiglia di possidenti terrieri di antica origine ebraica, sia da parte di madre (Anna Errera), sia di padre (Israele Cantoni).¹⁹³

Fin dalla più tenera età, il ragazzo dimostra un'attitudine del tutto particolare non solo rispetto al resto dei familiari, ma pure dei coetanei. Ancora fanciullo, studente di scuola elementare, patisce il fatto di dover rimanere fermo seduto al banco di scuola e di dover condividere spazi e tempi con i compagni:

Non credo di aver avuto colpa se sono stato così protervo nello studiare, da ragazzo. Dipendeva dallo sviluppo fisico che era eccessivo, forse per cagione di conseguente debolezza e nervosità. A quindici anni ero alto precisamente come ora, anzi più, perché ho già cominciato ad incurvarmi, e prima di quella età non potevo assolutamente tenermi fermo né con le gambe, né con la testa. A star seduto un quarto d'ora mi faceva venire, dopo, tutti i mali del mondo, e sono andato a rischio d'ammazzarmi, per spensieratezza, un infinito numero di volte.¹⁹⁴

Quest'irrequietudine per gli ambienti chiusi e regolati si è spinta all'eccesso, fino a portarlo a una formazione erudita tanto ricca e poliedrica, quanto non attribuibile a un *iter* scolastico continuativo e concluso, ma piuttosto a una personale preparazione, tipica dell'autodidatta inquieto e curioso, dai tratti leopardiani e alfieriani insieme.

A quanto pare, anche in età adulta Cantoni non riesce a risolvere la propria inadattabilità agli ambienti scolastici e accademici, pure quando è chiamato a farvi parte non più in veste di discente, ma come membro docente. È il caso dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, insigne istituto culturale della città lombarda al quale il Nostro viene pregevolmente invitato a farsi socio nel 1895 con il grado di 'Accademico effettivo'. Il rapporto s'interrompe, però, bruscamente nel 1901, quando, ancora una volta, il carattere burbero e riottoso ai rapporti interpersonali lo porta a

¹⁹³ Per una completa illustrazione dell'albero genealogico della famiglia di Alberto Cantoni, e dei legami familiari che a loro volta si dipanarono fra i tre nuclei familiari residenti nelle città di Mantova, Venezia e Firenze, con le quali il Nostro intrattenne frequenti, fervidi e numerosi rapporti, si rimanda allo studio di CATERINA DEL VIVO, *Una grande famiglia, tra il Po e la laguna*, in «L'istruzione del vostro caro fanciullo»: *gli anni della formazione di Alberto Cantoni*, in «Atti e memorie», pubblicazione annuale dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova, 2004, vol. LXXII, pp. 111-142.

¹⁹⁴ Si tratta di un passo tratto da una lettera del 1901 scritta da Alberto all'amica triestina Elda Gianelli, la quale ne dà notizia nel suo *Alberto Cantoni* (Trieste, Balestra, 1906).

discutere vivacemente con il prefetto della stessa Virgiliana, Giovanni Battista Intra.¹⁹⁵ Fin dall'inizio, comunque, pur avendo accettato l'offerta della carica e della partecipazione, Alberto sente l'esigenza di "mettere in chiaro le cose", tanto che in una lettera di ringraziamenti all'Intra, aggiunge, con una sorta di istinto di auto-tutela, le seguenti precisazioni:

Mi affretto a confermarle i sinceri ringraziamenti che mi sono già preso premura di mandarle da Milano [...]. Mi duole però doverla avvisare che ho abbandonato affatto le pubbliche scuole da quando aveva dieci anni, che ho sempre studiato alla meglio e disordinatamente da me solo, e che però non sono punto dottore né ho altro titolo [...]. [...] Né so davvero in qual modo potrei prendere parte utilmente ai lavori in un Istituto che muove per cinque vie parallele alla più regolare e alla più accertata difesa della cultura e della locale civiltà. Debbo anche aggiungere che sto in campagna la massima parte dell'anno e che i viaggi da Pomponesco, dove dimoro, sono rimasti scomodi a malgrado dei trams, che si sono scordati di arrivare fin là.¹⁹⁶

Non tarderà l'occasione per mettere in pratica tale ritrosia e rifiutare uno specifico incarico accademico:

Ill. Sig.

Ora soltanto trovo il coraggio di rispondere partitamente alla cara sua del 5 p. p., dicendole che io vorrei averne – delle idee – per mandarle avanti a battaglioni, in moltissimi libri; ma quando si tratta della persona, è impossibile trovare un uomo più timido di me, e chi volesse indurmi a tenere la più piccola conferenza pubblica dovrebbe ipnotizzarmi a dir poco, nel qual caso reciterei la conferenza d'altri e non la mia.¹⁹⁷

Non a caso, è proprio a causa del conferimento di un altro mandato ritenuto per lui non solo impediente, ma pure inopportuno e inadeguato, che il Nostro s'indispettisce a tal punto da allontanarsi definitivamente dall'istituzione mantovana:

Il momento di rottura con l'Intra e con l'Accademia fu toccato nel 1901, quando il Cantoni [...] ricevette dal Prefetto della Virgiliana l'incarico di provvedere alla sostituzione del ritratto di Umberto I con quello del nuovo re, Vittorio Emanuele III. [...] Da quell'anno il nome di Cantoni scompare per sempre dall'elenco degli accademici effettivi né figura, dopo la morte dello scrittore, in quello dei soci defunti [...].¹⁹⁸

Alberto è, invece, più incline ai rapporti con i compaesani, ossia con la gente semplice di campagna, magari incontrata lungo gli argini del fiume Po o nelle osterie: luoghi autentici e veraci.

Leggiamo in un articolo del demologo e studioso locale Giovanni Tassoni:

¹⁹⁵ Cfr. GIANCARLO D'ADAMO, *Alberto Cantoni. Commemorazione tenuta a Pomponesco nel 75° anniversario della morte dello scrittore*, a cura del Comitato mantovano della società Dante Alighieri, Mantova, Grassi, 1979.

¹⁹⁶ Lettera del 4 marzo 1895 spedita da Alberto Cantoni a G.B. Intra e riportata da EMILIO FACCIOLI in *Alberto Cantoni*, in *Mantova: le lettere*, in *Mantova: la storia, le arti, le lettere*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1963, vol. III, pp. 381-2.

¹⁹⁷ Lettera del 22 maggio 1895 spedita da Cantoni a Intra, *ivi*, pp. 382-3.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 384.

Volto maschio e quadrato, coperto da una barba mosaica; sguardo acuto ed arguto dietro le piccole lenti; cappellaccio all'indietro sul capo; portamento aitante e dignitoso: tale appariva Alberto Cantoni ai buoni villici della sua nativa Pomponesco. / Amava le lente e lunghe passeggiate – le mani dietro la schiena o gesticolanti sul ritmo di intimi pensieri e l'inseparabile virginia in bocca – nei paesi vicini, addossati ai pendii dell'argine alto; godeva dissetarsi nelle rustiche osterie, trastullarsi coi fanciulli, conversare con gli adulti, soffermarsi sui brevi sagrati delle chiese durante i convegni domenicali, dove più facile gli era raccogliere ed analizzare la viva materia per le sue opere in atto.¹⁹⁹

Questi dati di natura biografica si possono trarre dai pochi documenti privati rimasti, ripresi e rielaborati poi da critici e biografi: si tratta di lettere, o scritte direttamente da Cantoni – come quelle appena viste, o quelle che stiamo per analizzare, spedite al collega napoletano Luigi Antonio Villari – o redatte dai familiari, i quali spesso e volentieri parlano di lui, ancora bambino.

Per quanto riguarda l'epistolario con il Villari, dato a stampa dallo studioso Elio Providenti, è interessante la lettera datata 15 gennaio 1895, anch'essa attinente alla formazione cantoniana. Alberto, mentre parla del titolo di Dottore che sta per essere conseguito dopo la laurea dal nipote Angiolo Orvieto, si lascia andare a una confessione personale:

E lei che è? Io niente. Ho studiato alla meglio da me e assai tardi. Si figuri che imparai a capire l'inglese a 25 anni (non a scriverlo, intendiamoci) il tedesco a 38 e il latino a 40.²⁰⁰

Anche in un'altra scrittura privata, il nostro confessa di aver preferito all'istruzione ufficiale

[...] piccoli studi capricciosi e di lusso, affatto appartati e quasi eccezionali [...].²⁰¹

Se qui i riferimenti vanno a un *curriculum studiorum* proprio dell'età adulta, altrettanto interessanti sono le parole dei parenti scambiate in altre epistole – il secondo gruppo cui si faceva riferimento prima – in cui nonno materno, Abramo, si preoccupa dell'educazione del nipote che ancora frequenta la scuola dell'obbligo. Egli scrive alla figlia dopo che essa, insieme al marito, ha deciso di iscrivere Alberto, allora di soli nove anni, a una scuola pubblica di Mantova; e dopo che in tale istituto si sono verificati sgradevoli episodi che hanno coinvolto il ragazzo, certamente scatenati anche a causa

¹⁹⁹ GIOVANNI TASSONI, *Alberto Cantoni. L'uomo e l'artista*, Parma, «Corriere Emiliano», 2 gennaio 1938.

²⁰⁰ ELIO PROVIDENTI, *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari (1895 - 1903)*, Roma, Herder, 1993, p. 6.

²⁰¹ Lettera di Alberto Cantoni data 4 marzo 1895 e spedita al prefetto della Virgiliana, Intra: vd. nota n. 196.

della sua indole. Queste lettere familiari, che fanno parte dei documenti conservati presso il Fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Letterario Vieusseux di Firenze,²⁰² sono state di recente studiate da Caterina del Vivo, la quale commenta:

Il 'nuovo piano per l'educazione di Alberto' ipotizzato dai genitori prevedeva in effetti l'iscrizione del ragazzo in una scuola pubblica di Mantova. Così si fece; ma le cose non andarono come la famiglia sperava. [...] Se ne parla l'estate successiva, ancora nelle lettere di Abramo dirette alla figlia Annetta:

«Lessi con interesse quanto era accaduto a quel benedetto fanciullo nella Scuola, e per verità la cosa non mi recò piacere. Amo nella gioventù il punto d'onore e il coraggio [...] ma chi dirige i fanciulli deve sorvegliare perché tali qualità non riescano ad essi pericolose [...]. Se Alber[t]o avesse avuto una particolare rissa con un fanciullo, ciò per nulla mi allarmerebbe, ma se egli incita la contrarietà nazionale può avere molti fanciulli contro di lui, ed essendo egli giudizioso non dovrebbe esser difficile fargli comprendere questo pericolo ed eccitarlo a moderarsi. Per quanto è possibile poi bisogna che sia sorvegliato e raccomandato ai Professori od anche a' dipendenti da cui mediante compenso si può ottenere, fino a ch'egli continui a frequentare le pubbliche scuole in Mantova.»²⁰³

Da quanto letto – come fa notare la stessa Del Vivo nella sua analisi – emerge che quel bambino di nome Alberto s'è inimicato i compagni per interventi addirittura di ordine religioso, dove la «“contrarietà nazionale” [è] relativa dunque alla nazione ebraica».²⁰⁴ Il provvedimento preso dalla famiglia, alla luce di questi fatti, è radicale: far

²⁰² Cfr. CATERINA DEL VIVO, *Il Fondo Orvieto presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, «Rassegna mensile di Israel», luglio-dicembre 1981, pp. 167-75; *Fondo Orvieto: [inventario] Serie I Corrispondenza generale*, a cura di Caterina Del Vivo, Firenze, Polistampa, 1994. Le stesse carte di Alberto Cantoni sono un nucleo aggregato di questo Archivio Orvieto, il quale comprende ben trenta mila lettere, circa, fra la corrispondenza relativa alle riviste e quella privata, oltre ai manoscritti delle prose e poesie di Angiolo, il libri per ragazzi della sorella Laura Orvieto e a varie carte personali di Adolfo.

²⁰³ La lettera da cui è riportato il passo - Abramo Errera a Israele Cantoni e Anna Errera, [Venezia], 7 luglio [1851], F. Or. 2.2. - si trova nel Fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Letterario "G. P. Vieusseux" di Firenze, in cui sono conservate anche le carte di Alberto (quaderni di studio e manoscritti); l'intera citazione è tratta da: CATERINA DEL VIVO, *Un bambino vivace e la sua educazione*, in «L'istruzione del vostro caro fanciullo»: *gli anni della formazione di Alberto Cantoni*, cit. Per quanto riguarda l'illustrazione complessiva del materiale cantoniano conservato presso il Fondo Orvieto, si rimanda anche allo scritto di CATERINA DEL VIVO, *Alberto Cantoni e le sue carte*, in *L'umorismo nello specchio infranto*, cit., pp. XLIII-XLIX.

²⁰⁴ Per l'ebraismo di Alberto Cantoni e, soprattutto, della sua famiglia, si rimanda al medesimo studio della Del Vivo cui si sta facendo ora riferimento nel testo: «L'istruzione del vostro caro fanciullo»...cit.; cfr., inoltre, lo studio di ALBERTO JORI, *Il sionismo timido di Alberto Cantoni. Un aspetto poco noto dello scrittore mantovano*, «Civiltà mantovana», nn. 28-9, 1990, pp. 175-99; inoltre ID, *Identità ebraica e sionismo nello scrittore Alberto Cantoni (1841 - 1904). Con il testo di "Israele italiano"*, Firenze, La Giuntina, 2004. *Israele Italiano*, il testo riportato nel volume di Jori appena citato, è il breve racconto che Cantoni scrisse per parlare dell'ebraismo: anche questa scelta è sicuramente un indizio per comprendere l'attenzione e il coinvolgimento dell'autore verso la questione religiosa; cfr. ALBERTO CANTONI, *Israele italiano*, edito nella raccolta *Nel bel paese là... novelle critiche*, Firenze, Barbèra, 1904; poi in *Opere*, cit.; poi in *L'umorismo nello specchio...*, cit., pp. 525-32; poi in ALBERTO JORI, *Identità ebraica e sionismo...*, cit.

cambiare al ragazzo luogo di studio, scegliendo a tal proposito la città di Venezia – sfruttando l’ospitalità offerta dagli zii Errera e Levi, lì residenti:²⁰⁵

In gennaio Alberto era ormai felicemente inserito nell’ambiente veneziano, tanto in campo scolastico, quanto in famiglia.²⁰⁶

Anche nella città lagunare – a dire il vero – le cose non vanno lisce dal primo momento, tanto che Alberto viene iscritto in breve tempo a due scuole: prima si sceglie la scuola del Maestro Ravà; poi l’istituto privato israelitico di educazione maschile di G. A. Raddenger. La Del Vivo, nelle sue carte, insiste molto anche sull’interesse per il teatro che il ragazzo ha potuto sviluppare a Venezia, sicuramente grazie alle frequenti visite agli spettacoli cui lo accompagnava l’amorevole zia Amalia, la quale si sarebbe presa cura del ragazzo anche successivamente, dopo la prematura morte della madre Annetta per tubercolosi, a soli due mesi dalla nascita della figlia Sofia.

Tale smania e tale carattere veemente e deciso, fonte di nervosismo e isolamento al contempo, si trascinano di anno in anno e d’età in età lungo tutto il corso della vita di Cantoni, con manifestazioni varie e mutevoli, che lo portano a scelte piuttosto radicali anche nel campo della sua professione di letterato: *in primis* quella di isolarsi dai grandi centri culturali e letterari a favore del proprio paese natìo e della terra mantovana – nonostante i numerosi e frequenti viaggi, anche all’estero – e a scapito della frequentazione di fervidi salotti e fertili luoghi di scambio culturale in cui, sicuramente, anche la sua arte sarebbe stata più facilmente apprezzata o – quanto meno – diffusa e commercializzata. È come se il cuore avesse avuto il sopravvento sulla ragione; e il valore estetico e personale della produzione artistica avesse avuto, parimenti, la meglio sulla popolarità e sul successo, ossia su tutto ciò che cerca di ottenere un autore che accetta di fare della propria scrittura anche una merce da porre sul mercato, in modo che l’arte possa diventare fonte di sostentamento, oltre che di vita; risorsa materiale, e non solo spirituale.

Alberto, che ama anagrammare il suo nome nella formula «Nato con libertà»,²⁰⁷ evidentemente ritiene questo uno scotto troppo alto da pagare, certamente mosso anche

²⁰⁵ Cfr. CATERINA DEL VIVO, *Una grande famiglia tra il Po e la laguna*, in «L’istruzione del vostro caro fanciullo»..., cit.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 12.

²⁰⁷ Cfr. ELDA GIANELLI, *Alberto Cantoni*, cit., p. 33; notizia riportata anche da Luigi Pirandello, in *Alberto Cantoni*, Firenze, «Nuova Antologia», anno XL, serie IV, vol. CXVI, fasc. 798, 16 marzo 1905, pp. 233-48, p. 237. Tale studio, che uscì come introduzione dell’uscita a puntate dell’*Illustrissimo*, fu poi riportato anche nel volume del medesimo romanzo, edito l’anno successivo nella collana della stessa rivista, con titolo leggermente modificato in *L’opera di Alberto Cantoni*; il siciliano, inoltre, lo inserì nel proprio scritto teorico *Arte e scienza* sotto il titolo *Un critico fantastico*.

dal privilegio di non essere in ristrettezze economiche perché nato in una famiglia benestante.

Sono, dunque, queste condizioni di indole e di origine, a portarlo alla scelta estrema di poter esclamare senza ripensamenti:

Piacerà a voi la reclame a base della pubblica curiosità, a me non piace e lo sapevate.²⁰⁸

L'isolamento e la derivante solitudine sono, per Alberto, condizioni imprescindibili non solo per mantenere un personale equilibrio spirituale, ma anche per favorire la propria ispirazione scrittoria. La sua indole schiva si ammantava così di una misteriosa aura di fascino, che aggiunge alla percezione di un carattere e di una figura burberi e austeri, l'idea di uno scrittore geniale e controverso insieme, proprio perché così lontano dai colleghi e dalle mode dei tempi. Lui, però, non si distingue dalla massa per gli eccessi spinti all'esagerazione, come avrebbe fatto un romantico *bohemièn*, bensì, al contrario, proprio per la riservatezza e la chiusura, rompendo gli schemi con il silenzio, anziché con le urla e gli schiamazzi.

Così lo descrive Luigi Pirandello nello studio a lui dedicato, uno dei passi critici sul pomponescano più famosi e significativi:

[...] Alberto Cantoni fu d'indole schiva; visse sempre appartato; non volle mai partecipare apertamente alle così dette battaglie letterarie; ebbe il pudore dell'arte sua intima e schietta [...]. Ed egli sapeva pur bene che la letteratura contemporanea è divenuta come una fiera, ove ciascuno si sforza di metter su, quanto più stranamente gli riesca, la propria baracca, innanzi alla quale chiama i compiacenti amici, perché invitino, gridando, il pubblico a fermarsi e ad ammirare. Dignitoso e austero, egli, che senza stranezze esteriori, senza bizzarrie volute, senza capricci appariscenti, avrebbe avuto ad esporre cose veramente nuove ed originali, non volle crescere a questa fiera un'altra baracca.²⁰⁹

Anche le parole di Enrico Corradini, giornalista che lo ha ricordato poco tempo dopo la morte in un articolo sul «Marzocco», lo tratteggiano seguendo queste linee:

Qualcosa del mito dantesco è negli uomini come Alberto Cantoni sapienti e selvaggi, veggenti nella solitudine. Deve essere in loro la sensibilità dello specchio che riflette le più leggere immagini. Così la loro sensibilità è toccata dai moti della vita lontana e senza rumore. E sono solitarii [*sic*] perché troppo sensibili; la loro solitudine è la clausura e la custodia della loro sensibilità. La loro sensibilità delicata è nell'accento della loro parola sommessa, perché essi nel cerchio del loro silenzio parlano piano come in un luogo religioso. Quando scrivono, il loro stile raccolto sente del silenzio e della solitudine. E della meditazione, perché conoscere per loro significa scoprire qualcosa de' loro simili in se medesimi.²¹⁰

²⁰⁸ Lettera CXLIII del 29 marzo 1900, in ELIO PROVIDENTI, cit., pp. 129-30, p. 130.

²⁰⁹ LUIGI PIRANDELLO, *Alberto Cantoni*, cit., p. 237

²¹⁰ ENRICO CORRADINI, *Alberto Cantoni*, Firenze, «Il Marzocco», 8 maggio 1904, in *L'ombra della vita*, Napoli, Ricciardi, 1908, pp. 190-7.

Tali caratteristiche biografiche e psicologiche si toccano, si uniscono e confluiscono insieme in una miscela esplosiva in cui si mescolano – pericolosi reagenti – i tratti essenziali del carattere di Cantoni, fra cui due spiccano e si definiscono più di altri: la nevrosi e l'originalità, entrambe proprie di una mente critica e mutevole, straordinariamente aperta per certi aspetti, ma spaventosamente chiusa per altri, barricata com'è all'interno di un proprio mondo al quale il prossimo non è chiamato a partecipare se non come spettatore – sia egli del gruppo familiare, di quello degli amici, persino di quello dei corrispondenti epistolari.

Con questi ultimi, infatti, Alberto non desidera intrattenere alcun rapporto diverso da quello di penna – specie se essi sono colleghi:

[...] Anche l'idea di vedere i lontani, personalmente ignoti, coi quali comunicava spiritualmente, anzi, il solo pensiero di averli ad incontrare, fosse pure per caso, per sorpresa, costituiva per lui, profondamente gentile nelle sfumature più raffinate e tormentose del sentimento, una vera sofferenza. [...] «Non mi sento portato a rapporti materiali con gente intellettuale. So che è difficile a contentare quanto me».²¹¹

Tra loro lo scrittore svizzero Edouard Rod, il già incontrato umorista napoletano Luigi Antonio Villari, il critico Giulio Natali, la stessa scrittrice triestina Elda Gianelli e tanti altri nomi di autori e letterati italiani e stranieri²¹² fra cui anche il già citato Pirandello, con il quale non è dato sapere se ci sia stata una fitta corrispondenza, o se essa sia stata solo occasionale; ma con cui, quanto meno, è esistito certamente un reciproco scambio dei rispettivi lavori.²¹³

Tali nomi emergono in maniera indiretta da notizie di critici e biografi,²¹⁴ e da ciò che, di tale corrispondenza, è stato conservato dai destinatari cantoniani. Per quanto riguarda le lettere ricevute dal mantovano, invece, non rimane nulla: sia per volontà dell'autore, che ha distrutto volontariamente molta della corrispondenza ricevuta, sia per

²¹¹ ELDA GIANELLI, *Alberto Cantoni*, cit., pp. 30; 31.

²¹² Elda Gianelli scrive: «Aveva amici epistolari dovunque, inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli»; in ID., *Alberto Cantoni*, cit. Cfr. anche la *Prefazione* di RICCARDO BACCHELLI al volume delle *Opere*, Milano, Garzanti, 1953, pp. IX-LXI, p. XXVII.

²¹³ Vd. la lettera al Villari del 21 febbraio 1902: «Pirandello mi manda oggi il suo "Lontano". È apparso nella N. Ant. di gn. 02. Avete letto le sue Beffe della vita e della morte? Buone. Io non le ho, ma le lessi»: in ELIO PROVIDENTI, cit., lettera CLXXV, pp. 163-4, p. 164.

²¹⁴ Significativo a tal proposito è lo studio di Cristina Cavallaro sulla biblioteca di Alberto Cantoni: qui la studiosa riporta l'elenco dei volumi posseduti dal mantovano con dedica autografa degli autori: queste indicano sicuramente un rapporto, se non necessariamente diretto, almeno di stima e di conoscenza fra il mittente e il destinatario. Essi sono: «Giovanni Arrivabene, Marcellin Pellet, Grazie Deledda, i figli dell'editore Gaspero Barbèra (il quale pubblicò le sue opere), Tullio Massarani, Neera, Ettore Mauro, Mario Pilo, Silvio Benco, Giuseppe Mantica e Luigi Antonio Villari. Vd. CRISTINA CAVALLARO, *I libri di Alberto Cantoni sopravvissuti nel Fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux*, in «Atti e memorie», pubblicazione annuale dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti di Mantova, vol. LVXII, 2004, pp. 203-35.

incuria nella conservazione di tale materiale una volta che il P.zzo Cantoni in Pomponesco è stato alienato.

Della prima circostanza, ci danno notizia la Gianelli – per il proprio caso personale²¹⁵ – e lo stesso Alberto, che in una lettera al solito Villari precisa:

Fate la carità di distruggere le mie cartoline come io, da vero amico, distruggo le vostre. – Si scrive così in confidenza, e volete conservare cose che lette solamente un mese dopo da qualche terza persona, non possono non parere o non essere ridicole.²¹⁶

Del secondo caso, scrive Del Vivo:

Dopo la morte dello scrittore altre carte e documenti familiari restavano tuttavia ancora a Pomponesco, affidate principalmente al fratello Luigi, ingegnere, già volontario garibaldino nel '66, che per testamento avrebbe costituito consistenti imprese a scopo benefico, intestate ad Alberto (Caterina Del Vivo, *Illusioni e delusioni nelle lettere inedite di Luigi Cantoni*, «Nuova Antologia», n. 2172, ott.-dic. 1989, pp. 363-378). A Pomponesco rimase anche la corrispondenza ricevuta dallo scrittore, che si tramanda essere stata particolarmente ricca e copiosa. Elda Gianelli, per tanti anni *amie de plume* di Cantoni, conosciuta di persona soltanto poco prima della morte di lui, rammenta le sue varie relazioni epistolari con personaggi di varie nazionalità, così come ne ricorda i numerosi viaggi, dei quali manca tutt'oggi una testimonianza diretta (Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, Trieste, Balestra, 1906). Alla scomparsa di Luigi, nel 1912, i suoi fascicoli di carte familiari passarono alla sorella Amalia, a Firenze; le lettere ricevute da Alberto, viceversa, continuarono a restare nella vecchia abitazione di Pomponesco, fino all'alienazione della proprietà da parte degli Orvieto, alla fine degli anni Trenta. Da allora di quei carteggi si è perduta ogni traccia: furono forse bruciati? In realtà abbiamo notizia certa soltanto della distruzione del carteggio con Elda Gianelli, dichiarata espressamente dalla scrittrice. Adriana Guasconi Orvieto, nuora di Angiolo, mi raccontava di aver visto, al momento della vendita della casa, grosse ceste da panni colme di corrispondenza, ma di ignorarne la sorte.²¹⁷

Fa notare ancora la Del Vivo che la Gianelli viene conosciuta personalmente da Alberto solo poco prima di morire: da qui è interessante dedurre che le amicizie epistolari cantoniane non sono necessariamente supportate dalla frequentazione fra i corrispondenti.

Anche in questo caso, ci può essere utile cogliere informazioni dall'epistolario pubblicato da Providenti – anche perché sono esse notizie che, provenendo da documenti privati, hanno insito quel carattere di originalità e di autenticità atto a liberarle più probabilmente da quel velo di affettazione e di civetteria proprio della volontaria costruzione di un “personaggio” che un artista voglia fare pubblicamente di sé. In una lettera all'amico Villari datata 22 marzo 1896 e spedita da Mantova, Cantoni confessa:

²¹⁵ «In realtà abbiamo notizia certa soltanto della distruzione dei carteggi con Elda Gianelli, dichiarata espressamente dalla scrittrice»: in CATERINA DEL VIVO, *Alberto Cantoni e le sue carte*, cit., p. XLVI.

²¹⁶ Lettera CXXXIII spedita da Mantova il 6 febbraio 1900, in ELIO PROVIDENTI, cit., p. 121.

²¹⁷ ID., *Alberto Cantoni e le sue carte*, cit., p. XLVI.

Del resto io non desidero di trovarmi in persona coi miei amici spirituali, perché se essi mi risultassero superiori al fantasma che me ne sono fatto, od io inferiore a quello che si sono fatti di me, avrei da arrischiare due avvilimenti. E uno solo sarebbe già di troppo.²¹⁸

Il Villari ha parlato, poi, diffusamente dell'amico di penna mantovano nel suo lavoro *Cari volti svaniti*, in cui – evidentemente traendo materiale anche dalla carte private in suo possesso – ne evidenzia il carattere schivo e diffidente, proprio scrivendo che:

[...] Non voleva conoscere i suoi “amici spirituali” per non aver disinganni.²¹⁹

In una cartolina postale del 15 gennaio 1899 si legge ancora, rivolta al soprannominato «Gigino», quest'affermazione – a dire il vero un po' provocatoria e iperbolica:

Avete troppi amici, ed io pochissimi, tanto pochi che non ne ho neanche uno.²²⁰

Tale istintiva e intrattenibile asocialità, abbiamo già visto essere vissuta dal Cantoni anche in ambito più strettamente lavorativo: in queste lettere al Villari si vede la frequente rinuncia, o almeno la dichiarata stanchezza e la poca convinzione, nell'intrattenere nuovi rapporti con colleghi – anche solo indirettamente, ad esempio consultando e giudicando i loro lavori – propostigli, come in tal caso, dal napoletano. Nella cartolina postale del 24 gennaio 1899, ad esempio, Alberto esordisce così:

C. G. – Non vorrei che questo Sign.^r A. R. fosse un po' uggioso (a seguire) come la più parte dei colleghi internazionali, e che voi, per scaricarvi un poco, lo aveste girato a me, che sono vecchio e stanco.²²¹

In questa circostanza, il Nostro è alle soglie dei 58 anni, quindi il pretesto dell'età che lo rende «vecchio e stanco» può essere accolto come reale motivazione di rinuncia. È da considerare, infatti, che tale età dev'essere di molto relativizzata, vista la salute cagionevole di Alberto: egli stesso la ricorda più volte anche all'interno di queste lettere, lamentandosi di soffrire di gotta, d'insonnia, di nevralgia, di problemi alla vista.²²²

²¹⁸ ELIO PROVIDENTI, cit., lettera LIII del 22 marzo 1896, pp. 52-3, p. 53.

²¹⁹ LUIGI ANTONIO VILLARI, *Cari volti svaniti*, Prato, Vestri, 1904, p. 25.

²²⁰ ELIO PROVIDENTI, cit., lettera CII del 15 gennaio 1899, p. 94.

²²¹ *Ivi*, lettera CIV del 24 gennaio 1899, p. 95.

²²² «Caro Villari. – Come dal mio telegrafo di stamane debbo confessarle che, essendo miope assai, ho dieci gradi di differenza da un occhio all'altro; gli occhiali non mi servono per leggere e mi stanco subito». Vd. lettera II del gennaio '95 [busta mancante], in PROVIDENTI, cit., p. 4; «Caro V. - / Vi ho già detto che non sono guarito che andando a Parigi, pel cambio d'aria. – Prima mi fecero dei colliri troppo

In altri fogli precedenti, dunque risalenti a età più giovane, si leggono, tuttavia, uguali ritrosie, se non vera e propria indifferenza, nei confronti del mondo delle lettere – persino a proposito delle pubblicazioni personali:

Caro Villari [...] poiché la povera Rassegna vostra ha immeritadamente cessato di vivere, fate il piacere di indicarmi un diffuso giornalino a cui offrire la riproduzione del *Bacio in erba*. – Il quale ha 33 anni di cassettoni, in parola d'onore, e non è uscito che ora [l'epistola è datata 6 aprile 1895], nella piccola Illustrazione del Barbiera, poco letta a Napoli e meno a Roma.

Voi direte che avrei dovuto stamparla prima, povera mummia, ma la tenevo per qualche grande occasione, che non è mai venuta. Del resto io non ho mai premura di stampare. Ho un libro già copiato, "*L'Illustrissimo*", e lo pubblicherò, se sarò vivo, quando i tempi diventeranno meno ladreschi, se più mai diventeranno. Fin che un libro è ignoto e manoscritto, posso sperare che sia ancora vivo: quando è pubblicato, è muto, o almeno è morto per me.²²³

Interessante è rilevare da queste righe, oltre la scarsa opinione per la realtà editoriale del tempo – evidentemente troppo legata a un'ottica economica, e dunque al profitto: cose che abbiamo già visto non interessare al Cantoni per diverse ragioni – è interessante rilevare – dicevamo – la palpabile vicinanza tra l'opinione riguardante gli intimi rapporti di conoscenza e quella che coinvolge i propri lavori, editi o inediti. È come se, secondo il Nostro, le amicizie supportate dalla frequentazione diretta e, parallelamente, i libri dati a stampa – quindi posti alla mercé del pubblico – possano rischiare entrambi di sciuparsi; di farsi cosa morta, proprio nello stesso momento in cui toccano la pienezza vitale, quasi si esaurissero in loro stessi subito dopo aver raggiunto l'apice della più completa interezza.

Ribadita anche in altro luogo è la previsione del ritardo d'uscita dell'*Illustrissimo*, il quale, infatti, a furia di rimandi, esce postumo, come il Cantoni già qui, realisticamente, predice:

Il mio libretto [si sta parlando di *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*], se anche sarà finito presto, non vedrà certo la luce per ora. Ed egualmente sia detto d'un altro, prontissimo [siamo alla data 1° marzo 1896], intitolato "*L'Illustrissimo*". [Ancora:] *L'Ill.mo* è ancora suggellato e non ho nessuna voglia di pubblicarlo. Forse resterà postumo, se pur qualcuno penserà a me dopo che sarò morto. [Infine:] Il R. U. [leggi *Re umorista*] è

forti, mercè dei quali l'occhio destro è rimasto assai più miope di prima.»: *ivi*, lettera XXXIX del 4 febbraio 1896, p. 36; «Caro Villari. - / Scusate questa indecente cartolina, ma sono confinato da tre settimane al 1° p. da un fiero attacco di gotta [...]»: *ivi*, lettera XXIII del 15 gennaio 1895, p. 21; nell'epistola LXII del 3 luglio 1896 a p. 63 Cantoni parla di «crisi d'insonnia e di turba nervosa», e ancora la mancanza di riposo viene giustificata nell'epistola C del 1° gennaio 1898 con la soluzione di un'altra malattia: «Ho passato un pessimo 7mbre, come sempre dopo la cura di solfo, che non farò più, benché mi abbia eliminato i dolori. Ma fu a spese del sonno e della buona voglia. ->»; la conferma di questa connessione verrà dichiarata in quella del 16 dicembre 1898, in cui ancora Alberto dice: «Io ho patito d'insonnia e di mala voglia, ma in parte forse per colpa della cura di solfo, che mi fa pagar cara la eliminazione dei dolori»: *ivi*, lettera C, p. 93.

²²³ *Ivi*, lettera XVII del 6 aprile 1895, p. 18.

esaurito da tre anni, e ve ne ho mandato una copia delle pochissime mie, per non farvi impazzire a cercarne un'altra [...].²²⁴

Quest'ultima considerazione ci dice che, anche quando i lavori cantoniani andavano a stampa, ne venivano realizzate solo poche copie; ecco il motivo per il quale, poi, esse sono diventate rare: andate esaurite sul mercato librario le *princeps*, insolite sono state le riedizioni, soprattutto una volta deceduto l'autore. Si dovrà attendere il 1953 per tornare a parlare di Cantoni, dopo il normale silenzio che si stende su un autore scomparso e non più rispolverato dal mercato librario e dalla critica: l'impresa sarà quella di Riccardo Bacchelli con la pubblicazione delle *Opere* per Garzanti nella collana "Romanzi e racconti dell'Ottocento" diretta da Pietro Pancrazi.

Citando i volumi del mantovano, obbligato è il riferimento all'editore Barbèra, il solo scelto da Alberto per la stampa dei suoi lavori. Un rapporto di amicizia, oltre che lavorativo, lo legava, infatti, a quella famiglia; e un significativo resoconto di tale relazione – condotto sempre tramite lo studio di lettere private ancora inedite – è stato dato di recente da Elio Providenti, il quale ha pubblicato su «Nuova Antologia» l'articolo *Alberto Cantoni e gli editori Barbèra*, con relativo epistolario.²²⁵

In questo studio, così come nelle carte cantoniane analizzate, non viene citato solo il fondatore della casa editrice fiorentina, Gaspero Barbèra, ma anche i suoi due figli, Luigi e Piero, con i quali ugualmente il Nostro entrò in stretta simbiosi e confidenza.

A proposito del secondo, Piero Barbèra, si veda pure una sua enigmatica considerazione stesa in una lettera da lui spedita alla famosa *amie de plume* cantoniana, già citata in precedenza, Elda Gianelli; la quale, all'indomani della sua pubblicazione sul pomponescano, ha raccolto in un secondo volume le recensioni a quel suo stesso libro, unitamente alla corrispondenza di parenti e colleghi ricevuta in proposito. Fra le lettere, ce n'è appunto una a firma di Piero:

Povero Cantoni! Occorreva che morisse perché fosse conosciuto, letto, apprezzato. Si direbbe che Egli fu da vivo il solo ostacolo alla sua fortuna letteraria e alla sua fama.²²⁶

Con il senno di poi, possiamo, però, oggi affermare che nemmeno la scomparsa sarebbe valsa ad Alberto per assicurarsi i duraturi favori di critica e pubblico; e lo stesso

²²⁴ *Ivi*, lettera XLVII del 1° marzo 1896, p. 46; lettera LXI, [senza busta], pp. 61-2; lettera XXX del 5 gennaio 1896, p. 26.

²²⁵ ELIO PROVIDENTI, *Alberto Cantoni e gli editori Barbèra*, Firenze, «Nuova Antologia», vol. 598, fasc. 2242, aprile-giugno 2007, pp. 233-260.

²²⁶ Piero Barbèra a Elda Gianelli, lettera spedita da Firenze il 4 aprile 1906 e successivamente raccolta dalla stessa Gianelli nel volume *Per Alberto Cantoni: raccolta di giudizi critici*, Trieste, Balestra, 1907, p. 77.

Bacchelli, che pure, quasi cinquant'anni dopo la data di quell'epistola, ne tentò l'impresa, si sarebbe andato direttamente a scontrare con le difficoltà per realizzare l'opera a lui dedicata: continue reticenze da parte della casa editrice, prima dell'uscita del volume; scarso riscontro di vendite, dopo.²²⁷

Ancora sulla disponibilità cantoniana a leggere lavori altrui “per dovere”, in una lettera al Villari del gennaio 1895, senza giorno preciso perché la busta è andata perduta, si legge:

Oh me meschino! Trovo nella posta anche le Passioni del Giovine Armando di un certo Sig.^r Odoardo Valio! Ha dato Lei l'indirizzo? Oh poveri miei occhi.²²⁸

Anche in un'epistola indirizzata a Giulio Natali, e da questo pubblicata insieme ad altra corrispondenza a corredo di un suo pezzo di critica su Cantoni, si leggono parole che ribadiscono la ritrosia – spinta sino al vero e proprio rifiuto – per la lettura a scopo di critica – commissionata in tal caso dallo stesso destinatario per un proprio testo:

C. N.

No per l'amor di dio non mi mandate libri a recensire. No g'ò temperamento mi per la critica applicata. Sto senza leggere un anno piuttosto di fare un articolo ad personam.²²⁹

Tornando alle lettere al Villari, qui vi emerge pure la poca disinvoltura cantoniana nel gestire la propria identità di “uomo di lettere”, come si confessa in queste altre righe:

Rinunzio alla restituzione del Demonio [leggi: *Il demonio dello stile*], e Lei lo tenga pure in aeternum per sé e per gli amici suoi. Ne ho trovate altre due copie vecchie e faccio e farò senza. Ma prima di mandarla, voglio la *esplicita* promessa che o lei non mi manderà punto le 500 pagine stampate fitte, oppure, appena mandate, sarà tacitamente autorizzato a passarle intonse a questa Biblioteca, per il quale effetto sarà bene che Ella non faccia dediche a me.

Qui [le lettera è stata spedita da Mantova] non sono conosciuto che come modesto amministratore rustico, però sarà bene che Ella non mi tratti di “scrittore” nelle soprascritte, una parola che rende più difficile l'arrivo delle sue lettere in mie mani.²³⁰

²²⁷ A tal proposito, si rimanda allo studio di chi scrive edito dall'«Antologia Vieusseux»: l'articolo dà conto della corrispondenza conservata nel Fondo Orvieto tra i nipoti di Alberto, Angiolo e Adolfo, lo stesso Bacchelli e le case editrici Garzanti e Mondadori. In tali epistole e dattiloscritti, si discute del progetto editoriale e fra le carte si trova pure il materiale amministrativo che ne illustra le ragioni contrattuali, sino ai primi risultati di vendita, da subito amaramente scarsi e deludenti. Vd. Fabiana Barilli, *Onori ed oneri per l'Opera omnia... di oggi e di ieri*, «Antologia Vieusseux», a. XII, n. 35, maggio-agosto 2006, in *Alberto Cantoni. L'umorismo nello specchio infranto*, Firenze, Polistampa, pp. 127-51, pp. 143-51.

²²⁸ ELIO PROVIDENTI, cit, lettera II del gennaio 1895, p. 4; per il riferimento ai problemi alla vista, si consideri che proprio in apertura della stessa lettera, Alberto scrisse: «Caro Villari. – Come dal mio telegrafo di stamane debbo confessare che, essendo miope assai, ho dieci gradi di differenza da un occhio all'altro; gli occhiali non mi servono per leggere e mi stanco subito. – Ho temuto che mi arrivassero troppi gentili libretti da Napoli, e mi spaventai».

²²⁹ Alberto Cantoni a Giulio Natali, lettera spedita da Mantova il giorno 13 gennaio 1903; in GIULIO NATALI, *Ricordi e profili di maestri*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 15-33, p. 31.

Ancora sulla scarsa tiratura dei suoi testi, Cantoni scrive nella cartolina postale spedita da Mantova il 19 febbraio 1896:

Come poteva mandare più dell'Altalena [leggi *Altalena delle antipatie*] [...], se non aveva altro di disponibile?²³¹

2.2. La narrativa cantoniana

Tutti questi tratti caratteriali e comportamentali, hanno poi avuto uno sfogo, una materializzazione, una concretizzazione nella produzione narrativa cui Cantoni ha dato vita, con lo scopo e al contempo il risultato, di dar voce alla propria indole *sui generis* in un lavoro scrittorio non solo illustrativo, ma enunciativo del suo pensiero e della sua sensibilità – sia come uomo, sia come artista.

Sicuramente, infatti, anche – o soprattutto – queste caratteristiche personali lo hanno portato a essere non solo uno scrittore, ma uno scrittore umorista. Altrettanto certamente non è un caso – dunque – che tra i nomi dei corrispondenti citati sopra, compaia quello di colui che l'umorismo, in quegli anni, lo va addirittura a teorizzare: mi riferisco Luigi Pirandello, al romanzo *Il fu Mattia Pascal* e al saggio *L'umorismo*.

Luigi sviluppa per Alberto non solo una “normale” amicizia fra colleghi, ma una sorta di sodalizio spirituale, che si può interpretare come una vera e propria affezione mossa dall'aver trovato nel mantovano e nelle sue pagine, una guida, una via maestra – e un maestro – da seguire nella propria produzione umoristica. Pirandello dichiara apertamente di riconoscere in tanta parte della produzione cantoniana quelle stesse caratteristiche che lui va producendo e teorizzando: il siciliano dice di trovare nell'uomo-Cantoni, ancora prima che nello scrittore, quei requisiti di animo e di carattere che si fanno presupposto della creazione umoristica, la quale prima di essere uno stile, un tono, un modo scrittorio, è una sensibilità particolare con cui osservare il mondo.²³²

²³⁰ *Ivi*, lettera IX del 30 gennaio 1895, p. 11.

²³¹ *Ivi*, lettera XLVI del 19 febbraio 1896, p. 42.

²³² Per la lettura di un percorso – tracciato almeno a grandi linee – dei momenti che hanno legato Luigi Pirandello ad Alberto Cantoni, con lasciti e testimonianze (sempre indirette perché – abbiamo detto – del rapporto, quanto meno epistolare, tra i due, non rimane nulla da parte di nessuno dei corrispondenti), si rimanda al saggio di chi scrive: *Cantoni, umorista «fuori di chiave»*, in apertura del volume di scritti cantoniani *L'umorismo nello specchio infranto*, cit., pp. XXVII-XLI.

2.2.1. *L'altalena delle atipatie*

Siamo nel 1893, il mantovano pubblica *L'altalena delle antipatie* e il siciliano la recensisce sul «Folchetto».²³³ Dopo questo, che probabilmente è il primo approccio pubblico fra i due, seguono altri importanti interventi pirandelliani su Alberto, i quali culminano nella cura dell'*Illustrissimo* sia in rivista, sia in volume, e nel saggio introduttivo a questo romanzo, poi riportato da Pirandello anche nel suo *Arte e Scienza*; pure nell'*Umorismo* Cantoni si trova non solo menzionato, ma distesamente preso in considerazione, occupando un posto d'onore nella prima parte del saggio, dove viene citato come uno dei massimi esempi di sensibilità umoristica.

Pirandello, dunque, si dimostra, fin dai primi contatti, sensibile al fascino di uno scrittore che meglio di altri riesce a centrare quelle problematiche che si vanno a incagliare sul finire del secolo tra gli scogli dell'animo umano, fino a quel tempo imperturbabile e saldo nelle proprie certezze positive, fossero esse da applicarsi in ambito sociale, lavorativo, più strettamente familiare e persino individuale.

La messa in discussione, sino alla caduta parossistica, di questi motivi intonati e melodiosi è ciò che causa la nuova scrittura di cui Pirandello, ma anche Svevo e – possiamo dire – ancor prima Cantoni, si fanno non solo portatori, ma ideatori – in modo più o meno consapevole,²³⁴ comunque tutti uniti dalla scelta di un unico, o almeno assai simile, mezzo per enunciare le loro rivoluzionarie prese d'atto: umorismo e ironia.

Pirandello riconosce in Cantoni proprio questo: non tanto e non solo la presenza di nuovi contenuti veicolati attraverso uno stile diverso e più moderno; bensì, soprattutto, il nuovo modo per comunicare tali trasformazioni, ovvero la capacità di comprendere che per mostrare al pubblico una materia così innovativa e difficile, bisognava un tramite in grado di guidare e, al contempo, di ammiccare al lettore impegnato nel percorso verso questa destabilizzante verità, pronta a sovvertire l'ottica sul reale e dunque anche sulla stessa letteratura.

Ecco nascere, allora, un nuovo modo di trattare e narrare la realtà, disegnandola non più come uno specchio che la rifletta intera, bensì quale specchio infranto in cui mondo e Io umano si vedano disgregati rovinosamente: il soggetto non può più

²³³ LUIGI PIRANDELLO, *Cronache letterarie: l'Altalena delle antipatie*, Roma, «Folchetto», 9 ottobre 1893, p. 2.

²³⁴ «Dite benissimo del mio "Schizzo". L'ho scritto un quarto di secolo fa, senza sapere che fosse il simbolismo (lo so poco anche adesso) e senza sognarmi di essere, in certo qual modo, un umorista. – Di ciò mi avvidi (cioè a dire che me ne fece avvisto Luigi) quando mandai fuori nella Antologia del 15 8bre 81 un viaggio mio a Montecarlo, sotto forma di novelletta descrittiva [leggi *Montecarlo e il casino*, in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1881]. Ma nello scriverlo non mi passò neanche per la mente. E dopo ho seguitato, ma senza partito preso». Vd. ELIO PROVIDENTI, cit., lettera LIX [senza busta], pp. 59-60, p. 59.

riconoscere la propria integrità fisica e morale e si trova dunque in balia di se stesso e della propria esistenza.

La solida stabilità e le certezze positive che lo hanno accompagnato fino a questo “punto di non ritorno”, segnato dal risveglio di una nuova consapevolezza, si convertono in una gabbia che lo costringe in vuote apparenze e vane illusioni. Quest’ultime non sono più romanticamente foriere di una vita eccezionale (come lo erano, ad esempio, per Leopardi, il quale cantava ed esaltava situazioni illusorie perché tendenti a circostanze luminose e positive – quali la giovinezza, la festività, gli stati di aspettativa smaniosa...), bensì diventano strumento di inganno, di inutile attesa, che anziché sollevare il soggetto dalla grigia normalità, lo schiacciano ancor più in essa.

Ecco, allora, l’insorgere di perplessità e sentimenti contrastanti in coloro che, per primi, avvertono la contraddittorietà del loro *status* sociale e individuale: essi mettono in discussione non solo il ruolo all’interno della comunità, ma il fatto stesso di doverlo avere, quel ruolo, di dover patire l’obbligo di vestire rigidi panni per essere identificati in un tipo, in una figura, in una forma, col sacrificio, però, della personalità.

Crisi, malattia, nevrosi, diventano quindi parole chiave per delineare il nuovo stato d’animo del personaggio romanzesco.

Vediamo, allora, alcuni tratti del protagonista cantoniano proprio di quell’*Altalena delle antipatie*. *Novella sui generis* citata prima; caratteri che benissimo rispecchiano quanto appena enunciato, assumendo un valore esemplificativo e avanguardistico rispetto a ciò che stava succedendo e a ciò che ancora doveva succedere su più ampio raggio – all’interno del panorama letterario italiano alle soglie del nuovo secolo.

Questo personaggio, al quale Cantoni sceglie di non dare un nome – quasi a designarlo da subito più quale mente pensante, che non come uomo in carne e ossa – sta narrando di sé in prima persona, scrivendo della propria vita alle soglie di un giorno importante:

Ho quarant’anni, anzi li finisco appunto oggi. Ottima giornata questa per dire di me e delle cose mie, ma in un modo affatto particolare, come se la terra fosse stata creata unicamente per me e per mia moglie, e tutto il rimanente dei mortali non ci avesse fatto capolino per altro che per affermare o per disgiungere le attinenze nostre.²³⁵

L’uomo, quindi, inizia e sviluppa tale trattazione, dedicata al suo carattere e alla sua storia coniugale, proprio soffermandosi sull’atteggiamento altalenante, richiamato anche dal titolo del racconto: spiega di sentirsi come una «banderuola» e quindi portato

²³⁵ ALBERTO CANTONI, *L’altalena delle antipatie*, in *L’umorismo nello specchio infranto*, cit., p. 295.

ad amare e a odiare coloro che lo circondano a fasi alterne e a prescindere dai loro comportamenti, ma esclusivamente in base ai propri umori, alla esigenza di capricciosa compensazione sfogata sulla pelle altrui, sottoponendo consapevolmente il prossimo ad un continuo saliscendi nella scala delle proprie simpatie o antipatie:

[...] Un gran dubbio non mi sorse men presto in fondo all'anima, un dubbio tanto angoscioso e tanto prossimo alla certezza che lo voglio tenere per un paragrafo nuovo fiammante.

6.

Il dubbio cioè che ne avesse più colpa la banderuola che non il vento. Vale a dire che i miei scambietti di amorevolezze e di lune a rovescio dipendessero più assai da qualche vizio originale, residente in me, che non da veri meriti o demeriti degli altri. "Io sono una specie di saliscendi fatto persona, ma guai al mondo se tutti dovessero oscillare fra il bene e il male, come mi sembra che oscillino, o se ognuno tentennasse come me tra i più diversi e più remoti affetti. Si sarebbe tutti matti, e allora, matti tutti, o chi li cura i matti? Io mi conosco, dunque mi curerò da me."²³⁶

Si delinea la figura di un individuo complesso, un particolare malato mentale: egli comprende di avere un grande problema esistenziale, ma capisce altresì – quasi vestisse i panni di un precoce Zeno Cosini – che di fronte a esso più valida è la cura personale, che non quella dei professionisti. I medici, infatti, incarnano certezze positive ormai sgretolate perché non più sufficientemente sostenute dalla scienza, la cui credibilità è crollata insieme alle sue verità assolute, empiristicamente dimostrabili e razionalmente ineccepibili.²³⁷ Coloro che si fanno forti di queste ultime, tralasciano, infatti, di considerare che la vita altro non è che una «burla infelice»: ciò significa ch'essa, imprevedibile e ingannatrice, non può essere sottoposta a matematiche dimostrazioni e ad analisi a microscopio; e chi ne fa parte è condannato, per definizione, a venire schernito dagli scherzi meschini ch'essa gli riserva:

“Anche con voi ho tentennato, poveri morti miei! Quando mi pareva di star benino al mondo, vi ringraziava in cuor mio del dolce dono, e quando vi stava a disagio, vi avrei chiesto volentieri se non avevate niente di meglio a darmi. Voi siete stati felicissimi un dell'altro, lo so, ma fu per poco, e intanto ci sono andato di mezzo io, e ci andranno fors'anche i figli miei, se io dovrò far loro la stessa burla infelice che voi, poveretti, avete dovuto fare a me. Quanto era meglio che mi prendeste con voi, piuttosto che lasciarmi qui solo, colla mia insanabile propensione al ragionamento!”²³⁸

²³⁶ *Ivi*, p. 299.

²³⁷ Quest'ironica messa in discussione dei cosiddetti "luminari" della scienza, si vedrà approfondita da Italo Svevo nella sua analisi della malattia, fatta contrapponendo a pareri, supposizioni e addirittura diagnosi mediche, quelle dei profani direttamente interessati dai disturbi; e dando il più delle volte ragione ai secondi a scapito dei primi e della loro comprovata credibilità. A tal proposito si rimanda al capitolo zeniano di questo studio, *Da Zeno a Zeno*.

²³⁸ *Ivi*, p. 304.

Il “seccatore di sé medesimo”²³⁹ rivendica, dunque, ai propri genitori persino il fatto di essere stato messo al mondo, facendo cadere così persino il pudore verso l’amore dovuto agli stessi; alla figura patriarcale del padre, a quella più amorevole della madre.

Durante il corso di questo lungo racconto, anche il ruolo del pedagogo, fondamentale nei frusti romanzi di formazione, perde l’aurea di intangibilità dovuta alla sua cultura che lo distingue dalla massa informe e scomposta, in quanto qui incarnato da uomini fragili, deboli e corrotti. Nello specifico della trama, questi personaggi sono tali al punto da insidiare la loro alunna – ossia la ragazza che diventerà poi la moglie del nostro protagonista.

Nel corso della storia, la donna narra al marito queste vicende di gioventù, le quali la rivelano femmina traviata e lasciva, che non solo si è compiaciuta delle attenzioni dei maestri, allora; ma che ora, pure, prova orgoglio e godimento nel renderne edotto il coniuge, leggendogli i suoi diari di giovinetta:

Essa mi si accostò all’orecchio e lesse... Dio quanto lesse! Lesse delle sue prime armi col maestro d’aritmetica, con quello di disegno, col professore di calligrafia. Tutto un harem pedagogico di maschi.

- [...] Essi mi pigliavano per diligente, ovvero mi davano della brava bimba. Se ho mutato! Ne ho un album pieno, io, delle mie mutazioni, e te lo farò vedere. Ce n’è di vecchi, ce n’è di bruttissimi. [...] Tu vedessi l’ultimo com’è carino. Indovina un po’ chi è?

- Sarò io suppongo.

- No no, è il mio tutore [...].

Mi son sentito venire il latte alle ginocchia, e ho domandato così per creanza e per onor di firma:

- Ma insomma che posto ho dunque io nel tuo album? Il penultimo?

- Che sciocco, tu sei mio marito.²⁴⁰

Queste battute mostrano un ribaltamento della situazione, sia rispetto alle aspettative del marito, sia rispetto alla tradizionale figura femminile – secondo com’essa veniva tratteggiata nelle pagine degli scrittori dell’Ottocento. La donna cantoniana non è più un essere passivo, con un ruolo esclusivamente funzionale alle esigenze del protagonista / marito, sia esso bizzarro o autoritario, ma diventa un individuo che pensa, che sceglie e che addirittura si riscatta di fronte agli abusi psicologici del neo-sposo, mostrandosi non più affettivamente dipendente da lui e, soprattutto, nemmeno

²³⁹ È un epiteto che usa lo stesso protagonista per se stesso durante i momenti di riflessione volti al pentimento avuti a ridosso delle nozze. In essi egli si concentra sulle difficoltà che da sé solo si provoca proprio a causa del suo approccio analitico nei confronti della vita, del prossimo e della sua stessa persona: «Io rinunziare come il primo imbecille venuto alle delizie del celibato? [...] Ma perché mi sposo, io? Per distrarmi, per non avercela più troppo contro nessuno. [...] Ti sei sacrificato per il tuo prossimo, che non ci pativa nulla, ed ora te la pigli con te stesso, che ci patisci tanto, con la dolce prospettiva di mettere al mondo degli altri seccatori di sé medesimi... come te!», vd. *ibid.*

²⁴⁰ *Ivi*, p. 307.

bisognosa di dover fingere tale dipendenza. La donna diventa, in tal caso, un essere ferino che può incutere anche timore e senso di sottomissione;²⁴¹ pur restando, al contempo, la sola persona che riesce a spingere il protagonista alla confessione del proprio stato interiore ed esistenziale:

Sì, hai ragione. Sono due in uno, io, anzi tre. Due che giocano a scaricarli, e il terzo, più imbecille di tutti, che li sta a vedere da quando è nato, e che non sa nemmeno dire che la finiscano. Cioè, in quanto a dire, me lo dico; ma è ottenere che preme e non ottengo nulla. Bei filosofi coloro che suppongono di avere detto tutto, quando vi predicano di conoscere voi stessi. È un bel pezzo che mi conosco, io, ma ne ho cavato un grandissimo partito!²⁴²

Lo svolgimento fondamentale della situazione si ha quando la moglie confessa che, a forza di stare accanto ad un marito “altalenante”, pure lei è diventata avvezzata ai continui cambiamenti e, di contro, è arrivata a provare rabbia di fronte agli inattesi atteggiamenti amorevoli del coniuge:

[...] Ma la peggio è che a lungo andare ho preso anch'io il contraccolpo della tua malattia, e mi muto alla mia volta, ma in un altro modo. E cioè quando capisco che non mi vuoi mica bene, me ne dispiace sì, ma meno di prima, e quando me ne vuoi anche troppo, quasi non me ne importa più nulla, e qualche volta... ci provo rabbia. Ti par che meriti di rammaricarsi tanto della povertà, quando si sappia che più si è poveri oggi, più si diventa ricchi domani?²⁴³

Se il lettore si trova, in queste righe, di fronte a reazioni inattese da parte dei personaggi, per lui i motivi di sorpresa non sono terminati, perché, in maniera ancora più inaspettata – dopo che la moglie ha pronunciato queste parole – il marito, anziché aversene a male, si lascia andare, per la prima volta, a un sincero sospiro di sollievo, fino a euforia e giubilo:

Oh quanto ho faticato a nascondere per bontà d'animo la mia profonda gioia di quel momento! Me n'era proprio accorto, a dir vero, di questa rabbia, ma sentirmelo dire, sentirmelo dire con tanta franchezza, oh che delizia!²⁴⁴

²⁴¹ «Quando la moglie vi dice: “Che sciocco, tu sei mio marito” potete star tranquilli che o vi tiene per da più o vi tiene per da meno di tutti gli altri. Ma più spesso per da meno che non per da più. Mia moglie lo aveva certamente detto col più onesto ed affabile intendimento, ma ciò non ostante quella sua schietta confessione di essersi empita così spesso il cuore di tant'altri e mai di me, via, mi dava un po' di noia e glielo feci capire». Vd. *ivi*, pp. 307-8.

²⁴² *Ivi*, p. 315.

²⁴³ *Ivi*, p. 316.

²⁴⁴ *Ibid.* Questo rapporto di odio / amore fra marito e moglie, ricorda quello dei protagonisti sveviani, ancor più che quelli pirandelliani: nei primi, infatti, è più evidente il gioco di eterna e irrisolvibile compensazione, che cerca di essere risolto dai coniugi nella continua e alternata ricerca di vicinanza e di distacco. Per Pirandello, invece, spesso il rapporto si risolve più facilmente nell'unico desiderio di allontanamento – che diventa liberazione – il più delle volte sentito dal marito. Costui, infatti, è il personaggio che più spesso incarna la vittima, in questo rapporto che, da amoroso, diventa di completa sottomissione: sicuramente questo – come tanta parte della critica ha individuato – dipende anche dall'esperienza personale dell'autore, il quale ha dovuto subire la nevrosi della moglie, sviluppando, quindi, una particolare sensibilità verso questo tipo di oppressione. Cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Le*

La donna, allora, si conferma in quel ruolo attribuitole prima: ella si stacca dalle dipendenze morali del marito, riuscendo addirittura a porre il maschio alla sua merce²⁴⁵ e portando così al ribaltamento della situazione iniziale; tanto che l'uomo, accortosi di questo stato di cose, arriva, capovolgendo la situazione, a preoccuparsi dell'affetto che la moglie nutre per lui:

Io intanto, quale che ne sia stato il movente, sono sempre rimasto colla smania opposta: quella di non voler male a nessuno, che è quasi quanto dire di voler bene a tutti, e mi è rimasta purtroppo così insaziabilmente che talora, pur di levarmela, ho voluto bene a certi stampi... oh Dio che stampi di uomini e di donne! [...] Se le mie bollenti fantasie non si fossero esercitate che ad onore e gloria del sesso debole (debole!), se avessi un po' più sacrificato, come ora si dice, al femminile eterno (quello bello, badiamo!), chi sa che mia moglie non mi avesse amato più assai, o, per meglio dire, che non avesse avuto assai più smania che l'amassi io.²⁴⁶

La situazione tornerà alla distorta stabilità iniziale quando, a ravvivare la disaffezione per la moglie, giungerà la sua gravidanza e la nascita della figlia – la quale diventa, contraddittoriamente, tanto una ragione di gioia, quanto un motivo di rabbia e di oppressione a causa dei cambiamenti di ruoli e dell'accrescimento di esigenze “domestiche” ch'essa comporta:

C'è qualcuno dei miei lettori il quale non abbia capito immediatamente che significava tutto questo? Significava che il povero mondo, abbastanza rivoltato dalla prima tappa coniugale in poi, stava già per sommergersi nella seconda: uno strettoio più angusto ancora, quasi una gabbia. Addio umanità intera librata ora in alto ed ora in basso da una parte, a misura che mia moglie mi scendeva o mi saliva dall'altra! Addio larghezza di core capace di accogliere uno alla volta due grandi struggimenti, e vivessero pure, alteri parassiti, a spese reciproche! Ora la grande famiglia umana aveva ceduto la sue lance alla piccola famiglia domestica, nel peggior senso della parola, e la nuovissima apoteosi di mia moglie doveva irradiare la sua luce sopra un'ecatombe di cuoche, di cameriere e di serve. E m'era illuso fino a credere di non essere più a diritto e rovescio come prima! Così diviso fra le tre fantesche di qua, e di là quella santa persona che dormiva ora per la prima volta in sembianze di madre!²⁴⁷

stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo, cit., pp. 97-98: qui l'autore riporta uno stralcio della Prefazione all'opera di mio padre, dove Stefano Pirandello ricorda la pazzia della madre e i riflessi che questa ebbe nell'opera di Luigi, con preciso riferimento a Uno, nessuno e centomila.

²⁴⁵ «[...] Fa bene la prepotente, ora dopo cinque anni, fa bene la trionfatrice, così senza parere, e se ne va per la sua strada così come un bel drago volante che s'aggiri per l'aria, traendosi dietro una lunghissima chioma di capelli biondi, fini come la seta. Eppure era piena di buone intenzioni, quando l'ho presa di mano al tutore e il maestro di aritmetica! Ha pazientato finché s'è persuasa di avere sempre avuto la logica dalla sua parte, e dopo la persuasione felicissima notte! Cosa volevate dirle? Grossolanamente parlando, aveva ragione lei! Ma se anche io riconosco di aver torto, così all'ingrosso, ciò non mi giova menomamente. Tutt'altro. Dunque doveva trionfare con moderazione». Vd. *L'altalena delle antipatie*, cit., p. 318.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 319.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 321-2.

Ora sì che riconosciamo di nuovo il nostro protagonista, come sempre pronto ad addossare le responsabilità sul prossimo e *in primis* sulla propria “dolce metà”; questo accadrà persino in un momento delicato come quello della malattia della loro piccola:

Dio me l’ha salvata, ma io ho sofferto poco meno che se l’avessi persa, tanto era persuaso che un po’ di colpa ce l’avesse sua madre, la quale, per l’orgoglio di far vedere come era bella, come veniva su bene, non l’aveva tenuta riguardata abbastanza, malgrado che i bimbi ci cadessero intorno a centinaia come tante mosche.²⁴⁸

Il padre tanto affezionato alla figlia, però, diventa anche geloso di questa, sentendosi messo in minoranza in famiglia: è ancora una volta l’occasione per spendere elucubrazioni mentali su come la moglie avrebbe dovuto atteggiarsi – senza attraversare il labile confine, da lui tracciato sin dall’inizio del loro rapporto, tra ciò ch’essa non avrebbe dovuto fare per turbarlo e quanto essa fosse stata in dovere di dargli per tranquillizzarlo nei suoi continui cambi d’umore:

[...] Badava ad osservare continuamente che mia moglie era già passata, dopo la teoria, alla pratica dell’indifferenza, che era tutta per la sua figliuola e niente per me, e che nemmeno sapeva impuntigliarmi a volerle bene, facendomi credere o capire di averci rabbia. O forse che vi piacerebbe vedere una persona prendervi sempre come siete, oggi bello e domani brutto, e mai sul serio nè brutto nè bello? A me non piaceva niente. E qui non vale di venirmi a dire che il sistema le era stato suggerito da me, quando le avevo detto di pigliarmi oggi come sono oggi e domani come sarò domani. Avevo inteso in un altro senso, che diamine! Avevo inteso *che si compiacesse ovvero che si addolorasse meco dello stato mio*, e non già che mi stesse a guardare volta per volta, senza compiacimento e senza dolore.²⁴⁹

Insomma: per una ragione o per un’altra, il nostro è continuamente e irrimediabilmente incattivito con la propria donna, fino ad arrivare – umoristicamente cauto e previdente, per non rischiare di perdere il vizio di oscillare – alla soluzione estrema di scindere quella sola persona attribuendole un doppio ruolo – così da mantenere i due piatti della bilancia su cui poter alternativamente poggiare le proprie gioie e i propri dolori, le proprie rabbie e le proprie euforie:

Non c’è più che lei al mondo che mi dia noia, eppure l’alternativa c’è ancora, e me la son fatta da me, soggettivamente in questo senso: che se cioè mia figlia sta bene, ce l’ho colla moglie, e se mia figlia sta male, ce l’ho colla madre. Ma o con quella o con questa sempre, di una che sono fra tutte due. Così faccia Cristo che ce l’abbia sempre colla moglie e mai colla madre. [...] Appena appena se avessi per mia disgrazia due bambine invece di una, e mi stancassi un bel giorno di volere più bene quando alla prima e quando alla seconda e mai e mai a tutte due egualmente, appena allora, dico, potrei togliermi allo spettacolo della mia biasimevole condotta paterna, ritornando, anche per castigo, a mettere il nimbo sul capo di mia moglie. Ma così, con una bambina sola, come ho da fare? Ho da pigliarmela con lei per mandar su sua madre? Mi tiro il collo piuttosto e mi gingillo fin che campo le mie due donne in una. Basta che non muti colla figlia mia. [...] Ho capito cioè

²⁴⁸ *Ivi*, p. 323.

²⁴⁹ *Ibid.*

che io mi ritrovo con poco amore da distribuire in terra, che questo poco amore me lo devo tener ritto a forza di... contrappeso, e che più quello, affermandosi, mette radice, più ne mettono tutti due. Ora la mia bimba s'è pigliata tutto il mio cuore, ora mia moglie si digerisca tutte le mie antipatie.²⁵⁰

Da queste parole emerge come la consapevolezza del protagonista verso se stesso e, soprattutto, verso i suoi particolari difetti, sia totale e al contempo passiva: egli ne prende atto non per migliorarsi, ma solo per comprendere come meglio gestirli, naturalmente a spese altrui. Il percorso del racconto, ancor più per questo stato di “non ritorno” stabilito dalla volontaria irreversibilità della “patologia”, si mostra chiaramente volto alla deformazione, rovesciando il classico tragitto educativo compiuto dai protagonisti dei romanzi ottocenteschi. Questi, grazie a disavventure, difficoltà materiali e patimenti spirituali, si mostrano al lettore in grado di crescere e maturare con lo scopo ultimo di diventare “persone migliori” e condurre così anche la storia della loro avventura al più moralmente e politicamente corretto degli *happy ending*.

Nell'*Altalena*, invece, gli ostacoli non sono prettamente fisici, concreti e oggettivi, ma soggettivi fino a non essere tanto patiti, quanto soprattutto creati dal protagonista che vive e vivrà in un continuo stato di nevrastenica ansia e instabilità, reso chiaro al lettore grazie al percorso di tipo psicologico che in queste pagine gli si fa compiere. È lo stesso protagonista a dichiarare il termine e il fine di questo cammino, in chiusura di racconto:

Ho esposto a nudo l'anima mia [.]²⁵¹

dove la prima persona singolare e l'aggettivo “mia” sottolineano la soggettività della situazione narrata e la natura intimista della trama e dei fatti della storia. A tal proposito Cantoni ha inserito, proprio dopo questa frase lapidaria, una nota a spiegazione della postilla che segue il titolo *Altalena delle antipatie*, ossia la definizione del genere *Novella sui generis*:

“L'*altalena* ecc., *novella sui generis*” Perché *sui generis*? Perché, se non metterete nel conto il tutore, il maestro d'aritmetica e la servitù, potrete bene vantarvi di avere letto una novella con un solo personaggio, più sua moglie quasi appena vista, e sua figlia quasi appena nata. Poniamo uno e tre quarti in tutto. Non sarà piccolo balsamo nelle vostre future peripezie.²⁵²

Chiamando in causa il lettore, Cantoni gli strizza maliziosamente l'occhio ponendo l'accento sulla novità e sulla stranezza della propria scrittura, la quale si propone come

²⁵⁰ *Ivi*, p. 325.

²⁵¹ *Ivi*, p. 326.

²⁵² *Ivi*, p. 295.

indagatrice non delle peripezie vissute dal protagonista (che tradizionalmente sarebbero potute essere di varia natura – eroiche, amorose, sentimentali, familiari – ma comunque inscindibilmente legate a fatti ed eventi), bensì dei moti del suo animo. I fatti circostanti assumono in quest’ottica solo una funzione accessoria, e non necessaria, all’andamento del testo, il quale poggia non più su dati spazio-temporali, ma psicologici e sentimentali.

È questa la grande rivoluzione copernicana cui anche Cantoni ha il merito di aver preso parte, essendone stato anzi tra i suoi iniziatori: la volontà di descrivere l’interiorità dei personaggi non più basandosi sulle circostanze, ma sui comportamenti e pensieri da cui le stesse sono generate.

Naturalmente questo comporta che anche gli stessi personaggi siano diversi dai tradizionali: abili nell’osservare e analizzare emozioni e sensazioni, ipotesi e stati d’animo, essi sono tuttavia inadatti all’azione e incapaci di compiere scelte concluse e pratiche. È quello stato che Italo Svevo chiamerà “inettitudine”.

Non sono più le circostanze negative a causare decisioni colpevoli di cui si tenti di giustificare l’immoralità, bensì sono questi sentimenti sbagliati e opportunisti – ma ugualmente coltivati – a creare le situazioni:

Speriamo bene che il lettore non vorrà farci il grandissimo affronto di ritenere che noi ci siamo intesi di rompere una lancia in pro del celibato, così poco frequente come è di già. Sarebbe stato un bell’intendimento! Bensì abbiamo voluto esporre i sollazzevoli effetti del “dolor del mondo” sopra un uomo buono, ma debole, il quale, appunto perché debole, fosse tratto continuamente a valersi degli altri uomini, come di pretesti e di occasioni allo stato morale che recava in sé. Dategli poi una moglie che sappia quel che voglia, e starà fresco bene come avete visto. [...] aveva piuttosto necessità che qualcuno gli dicesse:

- Tu, [...] hai preso troppo dell’allegro ambiente metodico, nel quale ti è capitato di vivere. Rechi teco cioè qualche cosa che ti aiuta a stare più male del bisogno; qualche cosa che non solamente ti fa ingrandire in vista i mali piccoli [...] ma che te li fa anche esasperare a forza di riguardarli, e sentire, sentire a dismisura, come se fossero veramente assai grandi.²⁵³

Anche la scelta matrimoniale è dunque da collocarsi in questo panorama esistenziale: essa è condizionata – tanto che il nostro protagonista si sposa non perché, come ogni persona “giusta” e “normale” farebbe, incontra una donna e se ne innamora, ma, al contrario, perché *deve* sopperire ad un certo aspetto, assai preponderante, della propria indole e decide razionalmente “a tavolino” – quasi si trattasse di affare solo materiale – che la soluzione possa stare nella «panacea universale»²⁵⁴ del rito nuziale. Solo per questo, quindi, egli cercherà quella promessa sposa che non porterà all’altare per amore, ma perché

²⁵³ *Ivi*, pp. 327-8.

²⁵⁴ È questo il titolo che Cantoni dà al *Libello primo: ivi*, p. 295.

[...] t'avrò già veduto cinquanta volte senza mai sapermi dire se tu mi piaccia o no. [...] Io tengo ancora la tua anima per una specie di tabula rasa nella quale, Dio aiutando, potrò studiarvi di non lasciar apparire che le più belle cose. [...] Dato un uomo del mio stampo, mi ci vuole una donna della stampa tua.²⁵⁵

Il capovolgimento la fa dunque da padrone in questa nuova prospettiva *sui generis*, in cui la realtà viene scoperta nella sua controversia, spogliata dei suoi formalismi e mostrata in tutta la sua crudeltà atavica.

Per questo il protagonista, se prima aveva deprecato i propri genitori per il fatto di essere stato messo al mondo, ora si sente quasi colpevole nei confronti della sua bambina:

Chè se essa terrà dal padre, come è probabile perché è una bimba, starà male al mondo come ci sono stato io, e se invece terrà da sua madre... farà stare poco bene gli altri.²⁵⁶

Un futuro di condanna, se pur enunciato con il filtro dell'ironia e dell'umorismo, si prospetta dunque ineluttabile per la giovinetta: anzitutto per ragioni genetiche, a causa della coppia di genitori che l'ha generata; ma, in senso più lato, per il solo fatto di essere nata. In una nota che si riferisce all'espressione «dolor del mondo», adoperata nel passo riportato poco sopra, Cantoni infatti scrive di trovarvi la causa

[...] nella necessità della miseria umana, quanta o quale che sia, ed ora molti malcapitati, in luogo di adagiarsi così ad un male ineluttabile ed universale, si divertono a spiare i particolari effetti sopra sé medesimi, ovvero, sulle persone che hanno più dappresso. Lo spettacolo è variato, ma non è refrigerante.²⁵⁷

Il dolore cui qui l'autore si riferisce denuncia un recente difetto dei tempi: l'ossessione a sezionare se stessi e gli altri per estrarre e analizzare lo stato di malessere che è proprio dell'uomo e della terra in cui egli vive.

Ecco perché ci si può permettere di usare l'umorismo nel segnalare questo: è inutile prendere e comunicare troppo seriamente, se non addirittura tragicamente, qualcosa di ineluttabile e imprescindibile; tanto vale farsi scudo del sorriso amaro per salvaguardarsi da ciò di cui ridere semplicemente non si potrebbe – perché non si tratta di alcunché di comico –; ma di cui non vale la pena neppure piangere disperatamente, in quanto comunque nulla cambierebbe. Il connubio di riso e pianto da cui si genera

²⁵⁵ *Ivi*, p. 301.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 326.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 327.

l'umorismo,²⁵⁸ diventa allora la maniera più logica per affrontare e per narrare tale stato umano, impuro e non catalogabile esso stesso.

Infine, riprende la parola l'autore, smettendo la narrazione in prima persona fin'ora condotta dal protagonista per interrogare il personaggio allo scopo di rimproverarlo di tutta questa ossessiva consapevolezza, questa smania funesta di «osservare sempre, di osservare tutto»;²⁵⁹ chiedendogli pure, retoricamente, che conseguenze sostanziali possa portare questo atteggiamento:

Chi non ha avuto qualche antipatia? Chi non potrebbe narrare, se ci avesse posto mente, di una qualche avventata e piccola sua ruggine, che poi cedeva il campo, dentro di lui, a qualche altra nuova ed avventata contrarietà? E perché gli altri se la lasciano passare una alla volta, anche se sono parecchie, e tu invece le hai fatte fermentare tutte, stuzzicandole tanto? Perché hai la bella abitudine di scrutarti troppo, e più ancora (questa è colpa della scuola) perché adesso, a furia di cercare il male col lanternino, di palparlo, di metterlo in coltura come i bacilli del cholera, s'è imparato a riconoscerlo anche dove una volta ci si badava di meno; perché ora che ci si bada di più, sé imparato ad averne paura, e perché, ora che se ha paura, non se ne vorrebbe più sapere in nessun modo. E scappa di qua, e fuggi di là, e nasconditi, e smania per macchinare qualche gran finimondo che ti strappi in qualche modo anche ai mali piccoli, che cosa ne viene?

Ne viene che la sola paura è diventata quasi peggiore del male grande. E visibilmente peggiore. Ne viene che il tuo sottolineare di continuo gli ambigui aspetti di te medesimo quando sei in balia delle più piccole miserie umane, non può far altro che preparare la più piccola nicchia ai grandi dolori della vita, i quali, arrivandoti, ti afferrano tanto più volentieri quanto più avrai messo di buona volontà nel decifrare, nell'illustrare i piccoli. Quasi nell'inventarli. [...] O non è il vostro metodo questo? Anche le tue antipatie facevano meglio ad altalenare, anziché star ferme, e chi, per insofferenza del minor male, s'è come industriato a covare, a suscitare il maggiore?

Chi è stato?²⁶⁰

Il personaggio si contraddistingue, allora, per il fatto di essere troppo attento alla propria interiorità, ai propri moti e stati d'animo, traendone però il solo svantaggio di complicarsi l'esistenza più di quanto sarebbe probabilmente necessario fare accontentandosi di essere un poco più superficiale – almeno quanto basta per assomigliare agli altri.

Ciò che, allora, lo contraddistingue da questi ultimi, non è il fatto di vivere esperienze eccezionali in confronto alle loro, tali da poter giustificare il suo approccio indaginoso alla vita; ma semplicemente il modo in cui tali esperienze – in realtà normali, ordinarie – vengono affrontate e sviscerate, con il paradossale risultato non di alleggerirsene, bensì di subirle maggiormente.

²⁵⁸ Si veda il capitolo precedente, dedicato all'essenza e ai caratteri essenziali dell'umorismo in Cantoni e in Pirandello, oltre che dell'ironia sveviana.

²⁵⁹ Inclinazione che viene da subito confessata dal protagonista in apertura di racconto: «[...] non aveva vizi, tranne quello molto economico di osservare sempre, di osservare tutto». Vd. *L'altalena*, cit., p. 295.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 328-9.

Finale lapidario, quindi, per chiudere questa realtà paradossale, la quale non può essere commentata diversamente che con una domanda senza risposta, un dubbio insolubile: è il “*dubito ergo sum*” tipico dell’umorista, particolare filosofo che propone interrogativi e a questi si arresta, dopo averli lui stesso generati.

Ed è così che dal mondo apollineo, questo filosofo *sui generis* si abbassa per diventare un uomo, un essere normale con tutte le sue debolezze, insicurezze, delusioni.

2.2.2. *Un re umorista*

È questo il destino di un altro grande protagonista cantoniano, il quale veste i panni di un re, ma con la particolarità di essere un re umorista, come recita il titolo del romanzo in cui questo si muove.²⁶¹

La necessità di aver acquisito questo particolare modo di osservare il mondo e vivere la vita, quello umoristico appunto, deriva da una assai problematica situazione di disagio e di decentramento vissuti proprio rispetto al ruolo di sovrano, tanto da dover mettere in guardia i lettori e le loro aspettative verso se stesso e le vicende narrate.

Il re è, infatti, consapevole di sentirsi profondamente differente dai suoi pari, per un solo, grande e profondo motivo:

- Non indovinerete nulla. Avrete innanzi un re che è imbattuto ad essere, più che altri, un uomo.²⁶²

Il personaggio rivendica, dunque, la propria individualità e identità di persona; persona che vorrebbe spogliarsi del ruolo assegnatogli dalla società – e in questo caso aggravato dal fatto di essere un ruolo istituzionale – per diventare libera di esprimersi secondo la propria indole e il proprio credo, non condizionata dalle aspettative altrui, e, prima ancora, dalle proprie, sempre soffocate dall’etichetta impostagli per nascita:

Un re è un uomo che si ritrova quasi continuamente in balia di un gran contrasto che intercede fra il troppo che dovrebbe fare e il pochissimo che gli viene fatto: un uomo a cui è stato posto innanzi una specie di ideale smisurato, con insieme tutto quel che ci vuole perché non lo possa mandare ad effetto se non attraverso le più sgarbate difficoltà.²⁶³

Non è casuale, allora, se questa condizione di dubbio e di continuo dibattito interiore trova sfogo e consolazione nell’attività privata e romita della scrittura: essa assume valore di rifugio, di luogo dell’anima in cui riversare in tutta sincerità i propri pensieri, sino a far diventare tale abitudine una necessità; la quale a sua volta si

²⁶¹ ID., *Un re umorista*, cit.

²⁶² *Ivi*, p. 214.

²⁶³ *Ivi*, pp. 241-2.

trasforma in una sorta di dipendenza, sino a sfiorare i termini della malattia. È la “malattia della scrittura”, il bisogno di letteraturizzare²⁶⁴ la propria vita, di metterla nero su bianco per scaricare sul foglio di carta i dolori e le preoccupazioni che gli affliggono il cuore e l’animo. Quest’azione non assume, però, il solo valore di sfogo, ma è una vera e propria autoanalisi, proprio secondo la trama già segnata dal protagonista dell’*Altalena*, e che è poi quella che contraddistingue molti di questi “moderni” personaggi umoristici.²⁶⁵

Le pagine che seguono rappresentano, per la massima parte, le più grandi e le più piccole giornate della mia vita. Quando esse mi davano troppo pensiero, io non aveva nulla di meglio a fare che mettermi a scrivere, e questo po’ di lavoro finiva sempre per giovarmi più assai che se fossi rimasto lì colle braccia penzoloni ad aspettar la grazia.

Ne ho fatte tante, in vita mia, di grazie, che mi è passata la voglia di chiederne, sia pure al tempo che non sa far altro.²⁶⁶

Troviamo, allora, anche qui la prima persona disposta a parlare direttamente di se stessa e dello stato di perenne inquietudine che la affligge, che sovrasta quest’uomo il quale, in maniera assai pirandelliana, fin da bambino si rende protagonista di una scoperta insieme sconvolgente e tristemente scontata: il fatto che la vita sia paragonabile a un enorme palcoscenico sul quale costantemente viene ospitata una grande recita avente come protagonisti gli uomini tutti, sudditi o sovrani che siano, vestiti di maschere e costumi per spostarsi nella quotidianità con le movenze meccaniche di marionette e con l’affettazione di chi recita un copione, sacrificando così l’essenza della vita stessa:

Forse tutti i bimbi faranno così, o forse mi pareva di già che tutti recitassero meco una qualche partecina di commedia e che ci fosse più costruito ad ascoltarli dietro. [...] Ma poi, coll’andar del tempo, si cominciò a mutar sistema, e così io, in dieci o dodici anni a dire assai, ho avuto la suprema soddisfazione di potere strappare un buon lembo alla commedia universale, e di rifarmi alla meglio delle altre commedie particolari, in forma di Carte o di Costituzioni, che mi erano state propinate dal governatore.²⁶⁷

Il re, anche ripensando alla propria infanzia, matura la consapevolezza di trovarsi in quella gabbia in cui tutti gli uomini sono costretti; però con l’aggravante che la sua prigione dorata è paradossalmente ancora più stretta e soffocante delle altre, proprio perché la sua apparenza beneaugurate può servire da inganno a chi vi viene rinchiuso.

²⁶⁴ Cfr. capitolo dedicato a Zeno Cosini, *Da Zeno a Zeno*.

²⁶⁵ Un esempio su tutti è quello di Zeno Cosini, eroe-antieroe di Italo Svevo, il quale, dopo aver fatto inseguire la scrittura “istituzionalizzata” dai protagonisti dei suoi primi romanzi, *Una vita e Senilità*, sceglie per Zeno quella privata e intima, dapprima eseguita a scopo terapeutico, poi, sempre più, arbitrariamente scelta come unico mezzo per sentirsi padrone della propria esistenza. Cfr. *ivi*.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 215.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 215-6.

Solo la capacità analitica e la sensibilità spiccata possono fare anche di un re immerso negli agi e nel potere, un uomo che desideri la fuga dalla situazione formale per riguadagnare e riconquistare una libertà magari più povera, ma più autentica.

La realtà monarchica è, infatti, in grado di diventare talmente soffocante da far sentire la propria pesantezza non solo nei momenti istituzionali, ma persino in quelli più intimi, come nel caso limite dell'innamoramento. Il re lo vive in maniera particolare fin dalle primissime emozioni di giovinetto, quando si invaghisce – evidentemente non a caso – della bambina nata da una coppia dei tanti commedianti che animano la corte del padre. Anche lei, però, è già inficiata dalla malattia della recitazione, tanto da non riuscire a smetterla persino nei momenti di vita comune: ed è così che l'intera esistenza diventa un palcoscenico, retto dalle regole della finzione e del compromesso fra attori e attori, e fra attori e pubblico.²⁶⁸ Da qui, dunque, la prima delusione amorosa del nostro e la dichiarazione scaturita dal fallito approccio sentimentale:

Ebbene, voi non ne avete nessuna colpa, voi eravate in perfetta buona fede, ci metterei una mano sul fuoco, ma pure... troppo abituata a colorire gli affetti degli altri, vi è venuto fatto di rincorrere involontariamente, non dico per sentire, ma per esprimere gli affetti vostri, a due grandi momenti del repertorio classico [...]. E nemmeno io ho colpa se ci ho badato troppo e se ne ho avuto una impressione così penosa. Come poteva aver tempo di pensare, in un minuto secondo, che la vostra anima era certamente pura di ogni intenzione teatrale, e che quello che recitava... così, per abitudine, non era che il corpo, non era che lo strumento? [...] ho pensato che vi ho divorato troppo cogli occhi e coll'anima mia quando recitavate, perché l'attrice in voi non mi soverchi la donna [...].²⁶⁹

Passato questo primo interesse adolescenziale, momento fondamentale della sua vita è quello da dedicare alla scelta della moglie, soddisfacendo così non a una propensione personale, ma a un vero e proprio affare di stato:

Avrei voluto scegliere... ma che può scegliere chi viaggia con tanto seguito dietro, e con la ragion di stato e gli interessi dinastici dentro le valigie? Sono i piccini, i modesti, gli inconcludenti che scelgono, per lagnarsene... poveretti.

Io ho dovuto correre su e giù in mezzo a quel biondo vivaio di principesse che è la Europa centrale, ma i migliori momenti me li son vissuti di me, quando però mi riusciva di rimanere solo solo, a guardare il cielo per la finestra.²⁷⁰

Anche il periodo della luna di miele – come già accaduto per altri versi al protagonista dell'*Altalena* – si rivela per il re diverso dalle aspettative, in quanto,

²⁶⁸ Di tale argomento si parlerà in maniera più approfondita a proposito della finzione cinematografica affrontata nel sottocapitolo *Serafino Gubbio: il silenzio della parola e la voce della macchina*, nel capitolo *Pirandello vs Pirandello* di questo studio.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 219.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 220.

putroppo, è all'insegna di impegni istituzionali che gli ricordano di essere neppure lì un marito "normale", ma un sovrano con un ruolo ufficiale:

Un mese di luna di miele, leggi un mese di ricevimenti in viaggio, di discorsi, di strette di mano, di apparizioni in pubblico per ringraziare il pubblico plaudente. Queste ultime sono le meno difficili, perché basta di inchinarsi un pochino, e sempre allo stesso modo, ora a destra ed ora a sinistra; la peggio è quando bisogna studiarsi per l'amor di Dio di mutare bene tutte le parole, per rispondere sempre sempre le medesime cose. Sono già diventato un mezzo vocabolario dei sinonimi, io, in un mese.²⁷¹

Nell'ultima frase, si legge tutta l'arezza derivante dal constatare quanto i rapporti interpersonali vengano ridotti a una vuota questione di forma; la quale, evidentemente, può plasmare un uomo sino ad annichilirlo, rendendolo merce, oggetto, qui umoristicamente identificato in un «vocabolario dei sinonimi e dei contrari». Di pari passo perde di senso la forza comunicativa delle parole, le quali, via via che si fanno sinonimiche e dunque intercambiabili, si svuotano di senso e di utilità sostanziali.

È chiara l'arezza che sgorga da questa consapevolezza, ma soprattutto dalla nullificazione cui si sente soggetto il re mentre perde quanto di più importante appartenga a ciascun essere umano, ossia ciò che lo distingue dagli altri esseri naturali: la facoltà di parola – oltre che la capacità di comunicazione per mezzo del linguaggio gestuale. Questi mezzi comunicativi, quando – anziché essere attivi perché frutto di scelte e impulsi soggettivi – si ripetono meccanicamente identici, si esauriscono in vuota prassi, nella quale l'uomo diventa un insignificante fantoccio. Conseguenza di tutto questo non può essere che la falsificazione e l'esaurimento dei rapporti umani, sempre mediati da ragioni di convenienza e da vuoti criteri formali:

Ci tengo all'etichetta, lo torno a dire senza vergognarmene, e però bisogna bene che ne digerisca tutti gli effetti. Il peggiore dei quali è l'osservare, come faccio, continuamente, che le brave persone, nel ritrovarsi meco, fanno ogni sforzo per parere di meno di quel che sono, e i dappoco per parere di più. Si potrebbe giurare che gli uni e gli altri si sieno fatta una eguale e molto mezzana idea della persona mia, e che tutti si studino, chi crescendo e chi calando, di accostarsele più che possono [...]. Resta però a sapere se qualche volta io non vada più innanzi di quel che ritengono le brave persone, quando si tirano indietro, e se gli altri non sbagliano alla loro volta quando suppongono che io sia di già arrivato coll'ultimo treno, insieme con essi. Non è mica facile di vedere le cose dal punto di vista degli imbecilli.²⁷²

Più ligia all'etichetta – perché naturalmente portata a tale rigore e a godere dei vantaggi che da esso possono derivare se lo si accetta opportunisticamente e di buon grado – è sua maestà la regina, la quale riveste nel racconto una duplice funzione: quella di ammonire il marito, ricordandogli sempre quanto lui amerebbe spesso dimenticare,

²⁷¹ *Ivi*, p. 222.

²⁷² *Ivi*, pp. 222-3.

ossia i doveri legati al suo *status* e al cerimoniale; quella di far sentire ancora più fortemente al coniuge il valore del suo essere monarca – ma solo per potersi avvantaggiare del suo titolo e sentirsi, così, diverso e superiore al prossimo, licenziato persino a dire castronerie senza punto curarsene:

- Ma pure io medesimo ne ho detto una così grossa questa mattina, che non passava da quella finestra. Ho preso abbaglio da una provincia all'altra, nel parlarne un po' a caso col prefetto.

- Era il vostro diritto.²⁷³

Riflettendo su questo privilegio arrogatogli dalla moglie, il re mantiene però l'atteggiamento consapevole, responsabile e critico che lo caratterizza, esclamando, infine, tra sé e sé:

Ebbene, no! Mille volte no! Fin là non ci arrivo e non ci arriverò mai. Sono uomo e non consentirò a nessuno, nemmeno a mia moglie, di togliermi il diritto di riconoscere i miei errori.²⁷⁴

Si rivendica, qui, un diritto fondamentale perché un uomo possa sentirsi riconosciuta la propria libertà: il diritto di poter ammettere *anche*, eventualmente, i propri errori; questo sancisce, simbolicamente, la più sincera e profonda volontà di mettersi in gioco, di considerare le proprie scelte, e, pure, di pagare i propri sbagli. È una sorta di desiderio di protagonismo al contrario, che vede la realizzazione personale concretizzarsi non nell'assegnazione di un ruolo d'eccellenza, bensì di uno alquanto normale; per non occupare il centro del palcoscenico, ma della vita.

Per portare agli estremi le ragioni contrastanti di questa scelta, la volontà finale del soggetto recalcitrante è quella di non dover rivestire alcun ruolo, così da non dover avere un pubblico pagante da soddisfare, né i capricciosi rimbrotti della critica da subire; le uniche note critiche cui si accetta di sottostare sono quelle della propria, personale, coscienza:

[...] Senza punto osservare molto diligentemente se quelle migliaia di persone fitte fitte, che mi urlano sotto le finestre, siano in buona fede, o no. Oh se l'egoismo avesse corpo solido e figura visibile, che gran montagna non si rizzerebbe ora qui in piazza, con tanta gente!²⁷⁵

²⁷³ *Ivi*, p. 223.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 224.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 266.

Tra queste lucide e amare considerazioni, non manca il solito tocco di romanticismo per edulcorare e colorire a tinte tenui il rimpianto, il senso di vuoto e di abbandono:

Plaudite, cives, - seguitai a dire come prima a mezza voce, e buon per me che nessuno mi udiva, - *ego me plaudo*, ma per altre ragioni delle vostre, perché sono «*ab omni parte beatum*.» Eppure mi cambierei volentieri in quei due giovinetti, che vedete là dietro di voi, e che profitano dei nostri comuni applausi a noi medesimi per stringersi la mano furtivamente e tirar via uno di qua e l'atra di là, guardandosi dietro mille volte. Quelli, quelli plaudiamo, e non me, e non voi.²⁷⁶

Il nostro re è ben consapevole di possedere doti sinceramente umane e dunque troppo inadatte al ruolo che la Provvidenza²⁷⁷ gli ha assegnato dalla nascita; ma comunque le accetta e, anzi, cerca di identificarle e di identificarsi in esse conferendosi l'appellativo di «filosofo», ossia tentando di essere in grado di dare ascolto alle ragioni intime fatte scaturire dal cuore, prima di cedere a quelle meccaniche e oggettive dettate dal suo ruolo. Questo anche al costo di arrovellarsi in dubbi e interrogativi esistenziali, pur di guadagnare l'amore, il rispetto e la stima del proprio popolo, instaurando con esso un rapporto umano ponderabile con il metro del sentimento e del bene comune; e non misurabile dalle distanze segnate dalla sopraffazione, secondo la lontananza che, inevitabilmente, separa il sottoposto dal proprio superiore:

Io mi domando se sia giusto, e benefico, e regale che io non abbia a poter giovare al mio popolo che da lontano, di rimbalzo, adagio adagio, quando mi venga fatto; che io non possa quasi nulla per saziare direttamente gli affamati, per agguerrire i miseri, per rintuzzare i forti; che tutto, il grandissimo tutto, mi abbia sempre ad arrivare davanti come triturato e pesto da tutti i denti di tutte le ruote amministrative; che i buoni mi amino e i tristi mi temano solamente per intesa dire, e per ultimo che io non abbia mai ad essere quello che sono [...].²⁷⁸

Dopo queste denunce di privazione e di ingiustizia, il re si lascia andare a desideri onirici; già inquinati, però, al momento del concepimento dalla loro natura utopistica e dalla consapevolezza del soggetto. Egli sa di essere condannato alla peggiore delle frustrazioni, quella di non poter ricevere comprensione e accettazione da parte di coloro che lo circondano:

Vorrei che il mio popolo ed io si facesse [*sic*] un core solo, ma dicono che sono fisime da re filosofo, dunque niente. Vorrei che gli altri monarchi si contentassero come me di

²⁷⁶ *Ivi*, p. 266.

²⁷⁷ Così la nomina e ne parla sarcasticamente il re, particolarmente scosso dopo aver rischiato di perdere la vita in un attentato: «S'intende che ho passato tutto il domani ad ammirare nel mio segreto la grandissima ingegnosità della Provvidenza, che sa trovare sempre sempre dei nuovi affanni per tutti. Ce ne vuole parecchi». Vd. *ivi*, p. 258.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 227.

quello che hanno, ma gridano che sono illusioni primitive, dunque niente. Vorrei che i nichilisti non facessero torto al loro nome e non principiassero essi medesimi dal volere tutto [...].²⁷⁹

Il nostro non riesce proprio a rassegnarsi al pensiero di poter diventare fonte di pena e di dolore proprio per coloro che, invece, per primi dovrebbero godere della sua forza e della sua presenza; tali punti interrogativi sul proprio operato vengono sollevati pure a costo di essere tacciato di anacronismo dalla consorte, la quale è, evidentemente, l'unica persona che può conoscere questi suoi personali pensieri:

Io sono in ritardo di due millenni, e non punto in anticipazione di qualche misero secolo, come dice mia moglie. Re e sacerdote di un giovane popolo, colla fronte recinta di edera o di lauro, avrei voluto porre il mio trono or sotto agli olivi ed or sotto alle quercie dei boschi sacri, e di là avrei amministrato volentieri la giustizia, propiziato alla pace, bevuto ai mani, indetto alla guerra.²⁸⁰

La moglie, dunque, non manca mai di distinguersi dal coniuge per la sua capacità di distacco e di freddezza, il che pare renderla immune dai potenziali rancori apportati da uno sguardo sul mondo che è addirittura più negativo di quello del marito, ma pur sempre più opportunistico e razionale. A tal proposito, lo stesso re dice lei:

La persona è una sola ed è coerente; di particolare non ha altro che il suo sapersi dividere, che il suo mostrarsi a metà. Da una parte manda avanti il core, che è spesso affabile, dall'altra si governa col capo, che è sempre saldo. Questo le serve anche in famiglia, quando ce ne sia bisogno, ma quello a corte non glielo ho visto tirar fuori mai. La sa più lunga di me che ne ho forse di meno e che ne dimostro di più. Per pigrizia, non per ipocrisia, intendiamoci.²⁸¹

Il rapporto di coppia è reso inevitabilmente difficile da questo abisso che separa le sensibilità dei due governanti, tanto che pur di poterla amare, lui dovrà arrivare, con l'aiuto della propria immaginazione, a sdoppiare la regina. Solo così, infatti, potrà godere appieno, con sguardo neutro e disincantato, della donna e della moglie che si trova accanto in alcuni rari momenti della giornata, quando Sua Maestà, finalmente, depone i blasoni del potere:

La regina mia moglie non muta solamente di contegno, quando depone la porpora, muta anche di viso, ed io la vedo talvolta apparire così cangiata che per poco non la riconosco più. Ho preso partito di non guardarla mai quando siamo davanti gente e di non guardare che lei quando siamo in famiglia, perché, se devo dire la verità, non darei un dito solo di mia moglie per tutta quanta Sua Maestà la regina.

Io non voglio dire che sieno due; so ben che una ha il viso lungo e tirato, e che l'altra ha la faccia fresca e distesa, so che quella parla breve e quasi sentenzioso e che questa invece non si quietava mai, so che una mi pare più magra e l'altra più grassa. Insomma mia

²⁷⁹ *Ivi*, p. 228.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ivi*, pp. 238-9.

moglie ha tutti gli aspetti di una buona madre di famiglia, alla moderna e alla tedesca, e la regina poteva nascere in ogni luogo e in ogni tempo e sarebbe stata sempre la medesima regina.²⁸²

Come nell'*Altalena*, ugualmente questo protagonista si sofferma col pensiero sui propri figli e molto tenera è la considerazione che viene avanzata sul primogenito, destinato / condannato a essere futuro sovrano; tale considerazione, ancora una volta, lo pone in contrapposizione alla consorte:

A parte gli scherzi, abbiamo entrambi un gran difetto domestico: il più grande, secondo il popolo, che possono avere i genitori: quello di far preferenza fra i propri figliuoli. Ma come fare? Per babbo e per mamma popolani, è assai facile di trattare tutti i rampolli allo stesso modo [...]. Ma noi! Noi che dobbiamo tirar su il primogenito come se fosse il più importante lui solo che non altre undici creature venute dopo, noi come possiamo fare a trattare tutti allo stesso modo? [...] E non solamente mia moglie ed io ci possiamo dar la mano in questo grosso peccato, ma andiamo perfettamente d'accordo anche nella preferenza. Teniamo pel primo, s'intende, ma le ragioni che ci muovono ambidue non potrebbero essere più remote e più diverse. Essa gli sta dietro continuamente perché vuol farne un re tenace e consistente, a immagine e somiglianza della mamma, più che del babbo, ed io invece gli voglio più bene perché sono profondamente persuaso che il suo fratellino sarà assai meglio di lui. Almeno quello [...] non sarà perseguitato come questo e come me dalla suprema necessità di farsi amare a qualunque costo [...].²⁸³

L'ottica capovolta da cui è sorretto questo ragionamento, fa sostenere al re umorista che il più fortunato fra i figli, secondo la ragion di stato, sia, di contro, il più misero per la ragione del sentimento. Questo, ancora una volta, porta i genitori a osservare da un'ottica diametralmente opposta la realtà, in tal caso addirittura il figlio, amato, sì, da entrambi, ma di un amore completamente diverso da parte di madre e da parte di padre.

Tale capovolgimento è il medesimo che sta alla base di queste considerazioni a proposito della religione, onestamente avanzate con la consapevolezza della loro contraddittorietà:

Ma c'è anche la parte comica [della mia fede in Dio], e bisogna rassegnarsi a dirla, anche a costo di far ridere le pietre. È l'assoluta certezza in cui mi trovo che Domeneddio si debba occupare più assai di me solo che non dei miei sudditi, presi uno a uno, e che Egli non possa a meno di fare qualche differenza fra un re non ancora spodestato, come sono io, e il primo povero diavolo che vi venga in mente.

Consento sì per prova che questo presunto vantaggio si risolva tutto in un grave danno per me [...]; ma che io non abbia ad essere, nemmeno per Domeneddio, un pover'uomo di qualità eccezionale, no, non mi va giù. Ridete pure, ma non mi va giù egualmente.²⁸⁴

²⁸² *Ivi*, p. 238.

²⁸³ *Ivi*, p. 240.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 268.

I motivi di riflessione per il nostro protagonista giungono assai più facilmente in contesti di solitudine; oppure, per contrasto, grazie alla vicinanza di persone di rango totalmente opposto al suo, incontrate proprio tra quei sudditi che lui vorrebbe sentire vicini a sé; e che, invece, gli sono tanto lontani.

Con umorismo e finalmente solo – lontano anche dalle sale cortigianamente animate della propria reggia – il nostro scrive:

Bisogna sapere che io ho un gran bisogno di silenzio per lavorare, e che lo sciame dei miei servitori non osa mai varcare senza necessità la decina di anticamera che stanno fra il mio gabinetto e il rimanente del mondo abitato. Non posso raccogliermi bene che a questa maniera, e meglio mi raccoglierei, se potessi, tra il frastuono di un'osteria di villaggio, in tempo di fiera, dove cinquanta persone mi urlassero intorno a perdifiato.²⁸⁵

Da queste parole emerge il forte rimpianto per ciò che la fiera di paese e le grida di giubilo vogliono qui simbolicamente rappresentare: la libertà, la gioia, la spensieratezza, la sana vivacità; in una parola: la vita.

Non per nulla gli incontri più cruciali, quasi epifanie, sono sempre con i più miseri: nella sua trascrizione il re cita una fruttivendola e si dilunga su una prostituta. Le loro parole servono per smuovere e mettere in crisi la sua coscienza, portandolo a propositi di tolleranza e di miglioramento nel suo modo di amministrare.

Il primo caso si ferma a osservazioni di natura più pratica e materiale rispetto al secondo, che viene descritto in una scena la quale racchiude entrambe le caratteristiche citate sopra – a proposito degli spazi di riflessione del sovrano: prima, la solitudine cercata e trovata in scorriere notturne a cavallo; poi, la vista inaspettata della prostituta, ossia di un soggetto che solleva un particolare sommovimento d'animo nel protagonista, in quanto egli si sente, almeno in parte, accomunato a lei nell'irrimediabile destino di sventura; se pur vissuto in maniera tanto differente. Sarà proprio tale distanza, accumulata a suo favore, a farlo sentire in colpa dopo aver abbandonato la ragazza; oltre a porlo in una paradossale e intima condizione di svantaggio lungo tutto il corso della conversazione con lei, mentre le chiede le ragioni di quella vita fatta di stenti e di sofferenze, oltre che di rabbia e di umiliazioni:

- Ma non potreste escirne?
- [...] Occuparmi bene non mi riuscirebbe più e gli ammalati degli ospedali mi farebbero stomaco. Non mi rimane, perché sono forte, che durare la mia vita, senza avere la speranza di morirne da giovane, come il più delle altre. Bella carriera, eh!? Ora capirete perché scappo talvolta delle nottate intere, quando non ne posso più.
Faceva il medesimo di me, con più ragione, veramente.²⁸⁶

²⁸⁵ *Ivi*, p. 248.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 231.

La comparazione è esplicitamente dichiarata e quel «con più ragione» porta in sé tutto il senso di colpa e il rammarico che il sovrano prova non solo nei confronti della malcapitata, ma *in primis* di se stesso, che, oggettivamente e agli occhi altrui, non può neppure vantare una realtà scomoda da cui fuggire, o sofferenze spirituali da lamentare.

Il re, infatti, se pur in un'ottica estremistica evidentemente portatagli dal suo caso limite, sente che la donna, nonostante patisca la vita, la assapora veramente, sulla propria pelle, nel bene e nel male, anche a costo di lacrime e sofferenza; ma comunque meglio di un re, perché senza il carico del ruolo e degli adulatori ch'egli deve sopportare, privato anche del diritto di lamentarsi delle proprie sventure. Il loro grado di solitudine è in fondo simile; e se lei lo patisce con l'effettivo isolamento, lui lo prova proprio per essere di continuo circondato da una compagnia vuota e falsa, che non serve ad altro che a farlo sentire ancor più solo e condizionato nel suo ruolo:

I buffoni di corte non usano più, ma l'impiego in certo qual modo dura ancora, in alto ed in basso. Io ho fatto capire troppo chiaramente fin dal principio che non voleva punto saperne di adulazione, e però i miei... impiegati si dividono in due categorie: una di quelli che si sono troppo rivelati in sulle prime e che ora debbono starsi a bocca chiusa fin che campano, e l'altra... oh l'altra è più comica assai! e si recluta fra quegli altri che, avendo fiutato il tempo di buon ora, si atteggiarono poscia a severissime Ninfe Egerie, ad incontentabili Aristarchi miei.²⁸⁷

A proposito degli adulatori, a questi si dedicano sferzanti parole – alcune delle quali dal gusto particolarmente umoristico – nel paragrafo intitolato *Caricature*; titolo che porta in sé la ragione tematica dell'intera tesi che il re intende portare avanti nel corso delle sue considerazioni, ossia che le persone e le realtà che lo circondano sono talmente ostentate e affettate da essere caricaturali, ovvero esagerate fino alla deformazione – tra l'altro dei loro difetti, non certo nei loro pregi.

La caricatura è un elemento interessante da prendersi in esame trattando di umorismo, in quanto si può facilmente pensare ch'essa sia strumento e mezzo favorevole e consueto per l'umorista. L'esagerazione, infatti, mettendo in scena qualcosa di inaspettato, porta facilmente al riso. Tuttavia, proprio perché il procedimento e il tono umoristici non vogliono suscitare il riso aperto, ma intendono fermarsi al ben più composto, e spesso anche amaro, sorriso, pure la caricatura non è strumento necessario all'umorista, il quale, quando dedica la propria attenzione descrittiva e analitica a situazioni imperfette e grottesche, non lo fa deformando e esagerando il proprio oggetto, ma, molto più semplicemente, osservandolo e riportandolo al prossimo così com'è; anche con i suoi difetti – qualora essi ci fossero.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 236.

Dal momento che lo stesso re ci insegna come non esista circostanza priva di negatività – la quale, anzi, si può annidare persino nella reggia e nelle sale dorate di un monarca – allora le meschine caricature, che sono in verità realistici e impietosi ritratti, si potranno trovare ovunque, persino nei volti più familiari:

Io [...] non ho nessun bisogno di ricorrere alla matita per farmi le caricature; io le vedo da me, senza disegnarle. Basta che un naso tiri un po' troppo in giù, o una bazza volga un pochino in su, perché è finita, seguitano, seguitano per le loro vie, e come riderebbero gli sfaccendati se potessero vedere i mascheroni ambulanti che io vedo di quando in quando, senza punto trovarci da ridere.²⁸⁸

La caricatura è dunque insita naturalmente in tali personaggi, gli uomini di palazzo, i quali non fanno altro che accrescerla quando atteggiano oltremodo i loro comportamenti per conquistarsi i favori del re. Quest'ultimo, infatti, sempre acuto come ormai abbiamo imparato a conoscerlo, si rende ben conto che l'affettazione da cui è circondato non è solo frutto di un atteggiamento fine se stesso; egli amaramente comprende che i conti vanno fatti anche con le interiorità di questi personaggi parassitari:

Ma tutto ciò che si può misurare a vista è ancora il più tollerabile; la peggio è quando si tratta, non già di aspetto e di lineamenti, ma di espressioni, di fisionomie.²⁸⁹

Le scorrerie raccontate dal re nel corso del suo resoconto scritto, alle quali s'intervallano i continui momenti di riflessione, sono numerose: crisi di gabinetto, intrighi politici che gli fanno rischiare persino la vita, la prima firma di una condanna a morte, la visita nel regno di «certe ballerine spagnole [che] hanno fatto girar la testa a mezza città», un lungo periodo di malattia, l'esperienza bellica; il tutto, per giungere alle ormai consuete e nichiliste conclusioni:

Dico che noi regnanti siamo per certi rispetti molto più infelici degli altri uomini, perché più esposti di tutti a misurare fin dove arrivi la ingratitudine. [...] Se non che l'uomo è fatto di contrapposti, ed anche ora... bel gusto! Prima sì, e poi no, e poi sì e no insieme. Via, è una mortificazione. Ma ho il rimedio pronto: mi vorrò bene da me [...].²⁹⁰

Anche il rimedio della solitudine e dell'autoanalisi supportate dall'indole umoristica, arriva, tuttavia, a non bastargli più, spingendolo al disperato tentativo di rinnegare il proprio modo di essere:

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 220-1.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 221.

²⁹⁰ *Ivi*, pp. 265-6.

Io intanto, mercé della guerra, ho grande speranza di aver finalmente ucciso l'umorista dentro di me: leggete la più sfortunata qualità di uomo che possa premere sopra la terra, l'uomo che ride per piangere, che piange per ridere, che non sa mai nemmeno lui se sia buono o cattivo, liberale o mummia, coraggioso o pigro. Ha tanto di tutto e fuor di posto dentro di sé, che quando vuol tirar fuori una cosa, gliene esce un'altra; quando vuole tacere, parla; quando vuole parlare, tace.²⁹¹

È questo un pensiero che, da sé solo, basta per dar conto di tutta quanta una filosofia; la quale è esistenziale, ancor prima che scrittoria, e dichiaratamente si avvicina a quella natura opposta e contrastata che essa avrà pure per Luigi Pirandello, con il suo 'sentimento del contrario'.

Certamente, il cammino per tentare di abbandonare tale sensibilità non sarà facile né diretto, tanto che il protagonista non ha alcuna remora nel confessare al suo lettore tali difficoltà, ormai sconcolato e un poco pentito per la sensazione di aver aggiunto alla sua già difficile vita un altro peso ingombrante da gestire:

Ho provato ad occuparmi delle cose buffe nei giorni cattivi e delle tristi nei così detti buoni, nonché a tenere in serbo le più forti per quelle di apatia... bella prova! Trasfiguravano tutte a vista, ed io, dopo di essermi incamminato da tanto tempo a cercare il vero aspetto di ogni cosa, e dopo di aver assunto da anni il più lodato metodo di investigazione, doveva pur confessarmi che i veri aspetti di ogni cosa erano diventati tre, con quello neutro dell'indifferenza. Tanta musica per arrivare a tre accordi così stonati e così stridenti!²⁹²

Un relativo stato di tranquillità potrà riaffacciarsi all'animo del nostro solamente quand'egli vorrà prendere piena coscienza del suo modo di essere, accettarlo e rassegnarsi alla sua particolare natura:

[...] La vera colpa l'ho avuta io medesimo, che essendo umorista, vale a dire uomo essenzialmente capriccioso, ho voluto fare il re per l'appunto, senza considerare che anche l'umore è una gran forza, appena che sia ben diretta, e che può arrivare dove non arriva la logica, nel campo del pensiero, né la esperienza nel campo dei fatti. In ogni modo [...] non diventerà mai tale cosa da potersi levare e mettere come un abito di cerimonia, e non importa nulla se guasterà talvolta le cose buone, che non sono molte, perché più sovente darà mano a sopportare le cattive, che non sono poche.

Io intanto ho già guadagnato che la regina non mi dice più «Così è.» Dice «Così mi pare.»²⁹³

La conquista del re è, finalmente, quella della relatività e della circospezione trasmesse persino alla sua sicurissima moglie, che, se pur solo in rare occasioni, si è convinta a osservare il mondo con quel processo di soggettivazione che porta a comprenderne l'apparenza, a scapito della sicurezza verso la monolitica fermezza della sostanza. L'ultima considerazione, inoltre, riporta due motti che non possono non farsi

²⁹¹ *Ivi*, p. 281.

²⁹² *Ivi*, p. 291.

²⁹³ *Ivi*, p. 293.

sentire come echi pirandelliani, facendo addirittura avanzare il dubbio che proprio da queste pagine il maestro siciliano abbia potuto trarre ispirazione per il titolo e, di conseguenza, il contenuto – basato sul dissidio interiore – del proprio dramma: *Così è (se vi pare)*.²⁹⁴

²⁹⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, rappresentata per la prima volta il 18 giugno 1917 a Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Virgilio Talli; poi pubblicata a puntate sulla «Nuova Antologia», LIII, dal 1° gennaio 1918; nello stesso anno uscì l'edizione in volume a Milano, per Treves, nel primo volume della prima raccolta in quattro volumi di *Maschere nude*; ora in *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico con Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 1986. Per quanto riguarda l'accostamento, con ipotesi di diretta derivazione, di nuclei tematici – oltre che di vere e proprie espressioni verbali – cantoniani e pirandelliani, cfr. ALBERTO ZAVA, *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne ed Alberto Cantoni*, «Levia Gravia», V, 2003, pp. 1-20, in particolare da p. 13 sino alla fine. In queste pagine si ricordano le tesi già avanzate da altri due studiosi di Alberto Cantoni: Roberto Cadonici e Roberto Salsano, rispettivamente in «*Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti*», introduzione all'edizione dell'*Illustrissimo* da lui curata per Sellerio, Palermo, 1991 e in *A cento anni da 'Un re umorista' di Alberto Cantoni*, in «Cultura e scuola», XXX, 1991, pp. 46-56. Nel corso di queste considerazioni, ci si riferisce pure al caso qui citato: «E sempre ad *Un re umorista* rivolge la propria attenzione Roberto Cadonici quando osserva, nella sua evidenza, il rapporto di dipendenza del dramma pirandelliano del 1917 *Così è (se vi pare)* nell'ambito del dissidio tra apparenza e realtà: "Basta partire dal titolo, giustamente celebre, felice, indovinato, assurto quindi a simbolo della sua lunga stagione teatrale, rappresentandone, per tempi e per modi, in qualche misura, l'apice: confrontiamolo con una battuta del re e leggiamo: 'Io intanto ho guadagnato che la regina non mi dice più *Così è*. Dice *Così mi pare*' »». Vd. *ivi*, p. 14.

CAPITOLO III

PIRANDELLO VS PIRANDELLO

3.1. MATTIA PASCAL: L'UMORISTICA LOTTA DI UN UOMO CONTRO LA PROPRIA OMBRA

*Il fu Mattia Pascal*²⁹⁵ è un romanzo che analizza l'intervento del caso nelle vicende quotidiane, tessendo una spregiudicata descrizione dell'insipienza umana e basando le proprie prerogative sull'ottica del contrario, secondo la quale ciò che accade non è mai quello che ci si aspetterebbe, proprio perché spesso si cercano spiegazioni logiche per eventi che, invece, su quelle non poggiano.

Per dar ragione di questo, partiamo dall'analisi della fine della vicenda pascaliana – quando Mattia nel suo racconto riporta stralci di una conversazione intrattenuta con il collega bibliotecario don Eligio Pellegrinotto, incontrato dopo il rientro nella vecchia vita.

Qui Mattia è soddisfatto, ma ammette che tale compiacimento è macchiato e minato dall'amarezza di rendersi conto

[...] di non saper vedere che frutto [cavare]

da quelli che lui definisce i propri «casi».

Questi sono le vicende di cui egli si è reso protagonista dopo la vincita a Montecarlo e il riconoscimento del cadavere alla Stìa, ovvero costituiscono la gran parte del contenuto del romanzo scritto dall'autore Pirandello, nonché il soggetto del manoscritto autobiografico steso dal narratore Mattia su consiglio dello stesso Pellegrinotto. Evidentemente, costui pensava che, mettendo nero su bianco quella strana avventura, il nostro vi avrebbe rinvenuto un senso, grazie al fatto che la scrittura l'avrebbe chiaramente oggettivata permettendone così lo studio e la conseguente comprensione. Il lettore, infatti, immerso fra le pagine di un libro, vi si può muovere agilmente e a propria discrezione – molto più di quanto non possa fare spostandosi nella realtà – grazie al vantaggio di poter saltare quanto lo annoia ed eventualmente tornare su passaggi a un primo approccio non chiari. La lettura permette di appropriarsi del tempo

²⁹⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit.

e dello spazio della trama, rivivendo il passato e anticipando il futuro. Don Eligio, vista l'esortazione che dà, crede a questo tipo di approccio testuale "positivo", così come confida in un'esistenza finalisticamente ordinata e logicamente salda, tale perché sorretta dalla ragione, oltre che – per lui – dalla religione. Questo è attestato dalla sua traduzione delle vicende pascaliane così com'egli la esprime in quelle poche battute di dialogo cui s'è fatto riferimento sopra:

- 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.

Pascal, tuttavia, come non si lascia convincere di ciò – tanto da ribattere che

[...] non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità[.]²⁹⁶

così trova una giustificazione molto meno euristica alla sua scrittura, denigrata nello stesso atto del comporla:

[...] Io concepì così misera stima dei libri siano essi a stampa o manoscritti [...] che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se [...] non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire d'ammaestramento a tale curioso lettore [...].²⁹⁷

Il risultato della diatriba fra i due contendenti, tuttavia, non dà ragione né all'uno, né all'altro, ma a una terza verità, secondo cui la narrazione – e, per trasposto significato, l'intera vita – tradirà le aspettative di entrambi i personaggi. Essa non sarà sufficiente né per risolvere la stranezza dei casi, né, tanto meno, per ammaestrare mai qualcuno – dato che neppure lo stesso Mattia capisce con quella il senso della sua avventura. Se il caso ha determinato i fatti reali, non basta a farlo scomparire il rendere tali fatti un racconto: anche sistemati in una trama narrativa, essi restano inafferrabili perché la loro natura non cambia. L'equivoco che si consuma tra speranze, credenze e riscontri poggia, dunque, proprio su tale presenza della casualità, la quale condanna al fallimento ogni argomentazione che si voglia logicamente sostenere e provare.

Il fraintendimento delle circostanze, allora, colpisce tanto il protagonista, quanto don Eligio, per dar invece ragione alla terza interpretazione dei «casi» – evidentemente propria dell'autore Pirandello – che sancisce la fallibilità di qualsiasi spiegazione naturale si voglia loro attribuire.

Non si può però tralasciare il fatto che Mattia, nondimeno, è persuaso di non essere rientrato in quelle condizioni determinate, legislativa e personale, ricordategli dal

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 577-8.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 320.

Pellegrinotto; e che lo è tanto fortemente, da affrontare con convinta spavalderia persino la moglie e il nuovo marito di lei, Pomino, nonché la suocera che tanto lo aveva condizionato e terrorizzato durante il corso della sua prima vita. L'equivoco, però, si risolve considerando che proprio quando Mattia si sente vincente e forte, il lettore – già sceso a patto con l'autore – lo percepisce tutt'altro che tale: al contrario, egli si rivela qui un essere grottesco e più che mai solo, pietosamente svuotato di ogni significato, ridicola macchietta che sferra pugni feroci contro l'avversario, ma che seguita a sbagliare mira e a muovere a vuoto e in maniera scomposta le braccia nell'aria, compiendo azioni senza senso. Ciò a causa dell'inganno in cui egli incorre quando, asserendo di non essere rientrato nella sua vita precedente, tralascia di ammettere di non esserne neppure mai veramente uscito.

È questa la terza via interpretativa che fa di Mattia un uomo disposto a farsi illudere dalla vita e, quindi, ancora un'umoristica vittima del palcoscenico su cui la realtà fa muovere le proprie marionette, secondo un moto circolare che ne impedisce l'evoluzione.

3.1.1. Il vortice della trama

È la stessa struttura del romanzo a dimostrare questo vorticoso spostamento: l'apertura e la conclusione del racconto – che prende il via dopo le due *Premesse* sistemate a mo' di cornice – sono, infatti, ambientate nel medesimo luogo, secondo una *ring composition* che segna il ritorno al paesino di Miragno, teatro delle vicende giovanili di Mattia, del suo matrimonio e del suo forzato ritorno alla vita.

Dopo il percorso di rientro, l'uomo riesce ugualmente a dar voce all'ansia di riscatto perché, pur ritrovandosi negli stessi posti e fra la medesima gente da cui era fuggito, non si vede più assoggettato a loro; e questo gli basta. Se, però, riuscisse a concepire un'analisi più fine e sottile della propria situazione, passata e presente, potrebbe cogliere lo scacco presentatogli dal Pellegrinotto e l'insuccesso sostenuto da Pirandello, insuccesso che supera la situazione corrente e circoscritta per descrivere un intero sistema esistenziale del quale Mattia ha dimostrato la corruzione e l'inefficienza, seppur mascherate da puntuali ingranaggi di un perfetto marchingegno.

Secondo quest'ottica, Mattia Pascal è un vinto, il quale rende umoristica la propria situazione per il fatto stesso di non riconoscersi come tale, conservando anche la presunzione di non temere di diventarlo ed evitando, quindi, qualsiasi lotta preventiva a tal fine:

La Fortuna mi aveva sciolto da ogni intrico, all'improvviso, mi aveva sceverato dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora [...].²⁹⁸

È però una tranquillità fittizia la sua perché poggiata su interventi esterni e indipendenti da lui, com'egli stesso dichiara qui appellandosi alla Fortuna, o altrove riferendosi al caso

[...] di cui da un pezzo godevo i favori [...].²⁹⁹

Tali favori, tuttavia, sono difficili da cogliere se, osservando i fatti dall'esterno e applicando a essi la riflessione per passare dall'avvertimento al sentimento del contrario – come può fare il Pirandello in veste di autore – si analizza la vita di un tale che si ritrova a possedere, ancor vivo, nientemeno che una tomba a suo nome sulla quale pregare.

Entrando a far parte del luogo della memoria – il cimitero – ancor prima di averne i requisiti – ossia di essere deceduto – Mattia si condanna al male più terribile per l'uomo: la dimenticanza, ossia la sottomissione alla cancellazione della propria identità. Questa non potrà essere eternata per mezzo della lapide cimiteriale, poiché essa, appartenendo a un uomo che è ancora in vita, vede annullata la propria funzione. Non potrebbe, dunque, esserci che Mattia a *visitarsi* al cimitero: nessun altro potrebbe andarci, se non lui, così come nessun altro ci andrà una volta ch'egli sarà morto davvero, perché quella realtà sarà ormai inesorabilmente stata inghiottita dalla finzione che l'ha preceduta. A quest'uomo, vivo e morto insieme, non rimane che ricercare la propria identità là, dove può vederla e, addirittura, leggerla – finalmente salda e certa, non più soggetta a equivoci e travestimenti. Al prossimo, però, non resta che misconoscerla, appoggiandosi proprio alla sola verità attestata, quella della lapide, per dire che Mattia non è più, e dunque che 'il fu'.

L'orizzonte romanzesco pirandelliano segna con questo un ulteriore e brusco capovolgimento rispetto all'etica del romanzo che l'ha preceduto e che vedeva le proprie basilari ragioni formative esplicitarsi *anche* attraverso l'elogio della tomba, luogo di trasmissione del ricordo di uomini grandi, esemplari e, quindi, dei loro insegnamenti – secondo un'ottica di foscoliana memoria. La morte assumeva un ruolo positivo e finanche il suicidio, se scelto da personaggi con valore costruttivo nell'economia della

²⁹⁸ *Ivi*, p. 409.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 480.

narrazione, veniva celebrato come atto di uomini puri e coraggiosi al punto tale, da immolare il proprio presente per donare all'umanità il loro credo e farlo godere in eterno.

Quello che fa Mattia e la ragioni che lo spingono a tali scelte, invece, non hanno nulla a che vedere con quest'ottica storicamente eroica ed eticamente ineccepibile. Mattia segue passivo l'andamento degli eventi che caratterizzano la sua vita e quando, finalmente, decide di rivestire un ruolo attivo, da protagonista, lo fa seguendo il volgersi del caso. Tale protagonismo è dunque solo apparente, in quanto scelte e azioni, ancora una volta, non sono da lui volute, ma solo accettate e seguite. È un uomo che manca d'iniziativa e che non fa nulla per rimediare a questo, non trovando il coraggio di investire nel proprio presente.

Se precedentemente al primo suicidio la vita di Pascal si raccoglieva in una costante condanna da spendersi dentro e fuori le mura domestiche – a causa dell'ingombrante moglie, di quella strega della suocera e degli assillanti creditori – ora nondimeno la pena è rimasta, addirittura trasformatasi in autocondanna, cui la stessa esistenza, alla quale tanto egli ha tentato di fuggire, lo ha portato. Aggirandosi fra le facce note e cialchiere del paese, il nostro sarà ancora costretto a rendere conto di sé a curiosi avventori, magari incontrati proprio di ritorno dal cimitero, dopo esservi recato a vedersi «morto e sepolto là»:

Qualche curioso mi segue da lontano; [...] 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.³⁰⁰

Il protagonista, dunque, non è riuscito a rinunciare al proprio nome – ossia alla propria esistenza codificata – come invece faranno Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda: il primo accettando e persino dando forma al proprio soprannome, Si gira; il secondo, assolvendosi dalla colpa sociale di dover possedere una forma, tramite la frantumazione della propria identità per il recupero dell'unità primigenia dell'essere la quale lo porterà a diventare Nessuno. Nella risposta di Mattia, invece, l'accostamento ossimorico del verbo 'essere' declinato alla prima persona singolare / tempo presente, con quello alla terza singolare / tempo passato remoto, chiarisce la situazione di stallo cui si trova: come intrappolato in una realtà cronologica inesistente, ma ugualmente condizionata da ciò che è stato e da ciò che è, limbo fra un passato infernale e un futuro

³⁰⁰ *Ivi*, p. 578.

che avrebbe potuto essere, forse, paradisiaco, Mattia si trova costretto a dichiarare la propria impossibilità di definirsi; unitamente e paradossalmente, però, alla necessità di farlo. Con un «Io sono» esordisce sicuro il nostro, senza però poi riuscire a esprimere ‘cosa’, costretto così a proclamare solo quanto egli è già stato: l’impossibilità sancita da questa formula è dunque quella di progredire e di evolversi, avanzando l’indiretta ammissione di poter sapere di sé solo quanto non è.

S’è già detto come i personaggi pirandelliani si vogliano perfezionare compiendo, secondo l’ottica del contrario e del paradosso propria della ragione umoristica, un percorso che attraversi le fasi della scomposizione e dell’involuzione: solo così potranno liberarsi dalla realtà sociale e storica macchiata dal peccato. Essa è, infatti, colpevole di illudere gli uomini ipnotizzandoli con sicurezze e stabilità apparenti, ma in verità false e vane – così come tale scoprirà il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* essere persino la vita di ciascuno. Uscire dall’identità e dal tempo sarà, dunque, l’unica via possibile per potersi liberare dai vincoli che sanciscono l’insanabile distanza tra il *vivere* e il *sopravvivere*, ossia tra l’essere soggetto attivo rispetto alle proprie azioni o l’esserne solo oggetto passivo, subendole dall’esterno, da dove esse giungono guidate dal caso e forzate dalle circostanze. Peggior e deprecabile scelta è la seconda, ancor più se essa viene compiuta consapevolmente, come nel caso di Pascal.

Anche se Mattia, scegliendo di non tornare a Miragno dopo la lettura del proprio suicidio, trova il coraggio di muovere i primi passi lungo il sentiero vitale, conferendo per la prima volta una connotazione volontaristica alle proprie azioni, trova presto lo stallo perché le uniche mosse che riesce a compiere da qui in poi sono menzognere. Esse sono tutte bugie, vere e proprie messe in scena che, per loro stessa natura, sono condannate all’inattuabilità in quanto non esistono. Il nostro decide di costruirsi una vita nuova, senza, però, aver mai “ucciso” quella vecchia. La codardia sta in questo tentativo di insabbiare il passato dietro a un errore e costruire, quindi, il futuro su un enorme menzogna. Mattia tesse l’elogio della propria morte solo all’apparenza: in realtà egli loda la fine di un altro che neppure conosce, compiendo un grave peccato di *ubriis* appropriandosi della sorte altrui. Quando, per questo, gli scrupoli della coscienza lo morderanno, essi verranno presto sopiti grazie a una spiccia spiegazione: quel tale sarebbe morto comunque e, anzi, i familiari che ancora non potevano conoscerne la reale, tragica fine, avrebbero sofferto meno, in quanto sempre animati dal privilegio della speranza che lui stesso ha loro donato.

È una follia ancora negativa quella di Mattia, che concentrando le proprie attenzioni sulle aspettative altrui, tralascia di considerare le proprie, ossia omette di riflettere – come avrebbe dovuto fare quand’ancora era seduto su quel treno – sulle conseguenze reali cui quella scelta lo avrebbe portato. Più eroicamente, il nostro avrebbe potuto raggiungere la medesima libertà dichiarando apertamente le proprie ragioni contro gli oppressori, tra l’altro con la possibilità di farsi forte proprio di quell’affrettato riconoscimento del cadavere da parte della sua famiglia, evidente segno di trascuratezza verso di lui. È la smania, invece, che lo prende per prima e che lo guida:

Ero morto, ero morto: non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! libero! libero! libero! Che cercavo di più?³⁰¹

La realtà dei fatti è, invece, un’altra: la moglie, la suocera e i debiti esistono ancora³⁰² e quindi pure Mattia seguita a possederli; solo essi sono ora, lì, dentro quel vagone, topograficamente lontani e la falsa morte contribuisce a renderli ancora più distanti.

Certo – l’euforia irrazionale che inonda l’umore del nostro alla prospettiva di poter iniziare una nuova vita, è sicuramente comprensibile se si tiene conto di quanto quella vecchia fosse per lui opprimente e deludente.

Nel teatrino qui inscenato, troviamo le ormai note caratteristiche d’ambientazione pirandelliane, che delineano i contorni di una famiglia ingombrante e di un ambiente di lavoro poco soddisfacente, nonché un protagonista dall’indole volentieri smunta e inetta, dalle passioni ormai spente a causa della *routine* circostante, preso in relazioni amorose svogliate e stanche a causa, spesso e volentieri, di donne tutt’altro che stimolanti e piacenti, sia da un punto di vista estetico, sia intellettuale. Il tutto con una società medio-borghese a fare da sfondo, sciatta e corrotta alle radici. In questo specifico caso, la situazione personale di Pascal è aggravata dall’incombenza della suocera, la vedova Pescatore, donna arcigna e prepotente, da cui il nostro si lascia sottomettere dopo aver vissuto più come accessorie che necessarie le proprie prestazioni amorose e perfino sessuali con la figlia di lei; e non solo.

Il vuoto di cui si circonda questa situazione – salda all’apparenza, ma in realtà fondata su menzogne, sotterfugi e compromessi – è certificato indirettamente dallo

³⁰¹ *Ivi*, p. 396.

³⁰² Mattia ha una chiara percezione di questo solo quando, sul punto d’intraprendere una relazione amorosa con Adriana Paleari, si rammenta della moglie e del fatto di essere ancora formalmente sposato: «Sentivo poi quanto odiosa sarebbe stata la dichiarazione che avrei dovuto farle, che io, cioè, avevo moglie ancora. Sì! sì! Svelandole che non ero Adriano Meis, io tornavo ad essere Mattia Pascal, MORTO E ANCORA AMMOGLIATO!» Vd. *ivi*, p. 514.

stesso Mattia, il quale, in apertura di racconto, ammette apertamente la propria vacua ignoranza:

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal. [...] Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza:
- Io mi chiamo Mattia Pascal.³⁰³

L'ansia di conoscenza viene proiettata empiricamente solo verso l'esterno, riconosciuto ingenuamente come unica cartina di tornasole per definire addirittura l'Io individuale.

Proprio ciò che per primo andrà distrutto dopo la scoperta del suicidio, è al contempo la sola certezza posseduta: è chiaro che la scelta di abbandonare il nome si svela, alla luce di questo, quanto mai sprovveduta e inadeguata alle capacità del soggetto, il quale si dimostra ancora impreparato a vivere *del tutto* privo di un'identità e a farsi carico di quanto ciò comporti (sia come conquista positiva – una totale libertà – sia come perdita – quella del riconoscimento e della compagnia, dunque di una vita sociale).

Sarà proprio dell'amicizia del prossimo che Adriano Meis, questo il nuovo surrogato di nome adottato,³⁰⁴ sentirà più forte la mancanza, passati i primi momenti di euforico girovagare e abbandonato l'isolamento necessario per poter ristabilire un ordine mentale, nonché ordire una vera e propria trama della neonata esistenza, da inventare di sana pianta, dalle origini al tempo presente.

Imbrogliando gli altri, però, Mattia sta ingannando *in primis* se stesso, prendendo così sempre più le sembianze del tipico personaggio umoristico sino al punto da essere ridotto a muoversi per le vie romane come l'ombra di sé. Già cadavere per quelli lasciati a casa a Miragno; da parte sua timoroso di diventarlo veramente a causa del duello da affrontare con il marchese Giglio D'Auletta; uomo in carne e ossa per le nuove conoscenze fatte nella capitale; Adriano sarà costretto ad autoeliminarsi facendo la parte

³⁰³ *Ivi*, p. 319.

³⁰⁴ Anche la scelta del nuovo nome avviene in maniera casuale: pure in questo caso Mattia si lascia trascinare dagli eventi accettando quanto le circostanze indirettamente gli offrono: «Il nome mi fu quasi offerto in treno, partito da poche ore da Alenga per Torino». Assistendo a una disputa in materia religiosa combattuta da due viaggiatori che lo affiancano su quel treno, il nostro si sente coinvolto dalle battute da questi pronunciate quando incrocia più di una volta lo sguardo di uno dei due, proprio mentre questo pronuncia il nome «Adriano»: «Ripeté così *Adriano!* Non so più quante volte, sempre con gli occhi rivolti a me». Con lo stesso meccanismo avviene la scelta del cognome, questa volta enunciato dall'altro interlocutore, il quale chiama in causa un certo «Camillo de Meis». Aggiungendo queste due informazioni, Mattia arriva dunque al conio della sua nuova identità: «Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato!». Vd. *ivi*, pp. 406, 408.

del disperato prossimo al suicidio. Tale sarà per le guardie che rinverranno il suo cappello e il suo bastone di lì a poco, abbandonati sul ponte per fingere un secondo gesto estremo. Come Mattia si era fatto regista della propria rinascita, Adriano veste i panni di attore della propria morte, creando un circolo vizioso stretto tra la morsa dell'oltretomba e quella della vita vissuta, dove gli uomini sono ugualmente diventati inutili fantasmi.

Non sarà un caso dunque che proprio di oltretomba tanto si parli in casa Paleari, la famiglia presso cui il nostro si stabilisce a Roma prendendo in affitto lì una camera a pensione. La passione per la Teosofia è coltivata dal capofamiglia e alimentata dal malizioso genero Terenzio Papiano con periodiche sedute spiritiche, fatte all'ombra di rosse lanterne e, soprattutto, alle spalle dell'uomo credente, preso in giro in cambio di un po' di insano divertimento e dei vantaggi della penombra per ordire ben più terreni intrighi amorosi. Questi svelano l'umoristica natura di quelle circostanze, le quali vengono grevemente abbassate da baci scambiati di nascosto, schiaffi mirarti contro gli antipatici, toccamenti e palpatine camuffati da richiami e segnali dal mondo degli inferi; insomma, da tutto quanto possa produrre il basso istinto umano proprio in momenti in cui si invoca l'intervento dall'alto. In casa Paleari, inoltre, già lo stesso Mattia muove passi sicuri su questo terreno della sconsecrazione: quando adopera l'acquasantiera della sua stanza come posacenere, convertendola così da urna di venerabile sostanza a luogo per gli scarti di un immanentissimo veleno.³⁰⁵ Evidentemente Pirandello sceglie questi contenuti fondati sulla dicotomia tra mondo terreno e mondo trascendente, tra profano e sacro, non per schernire quest'ultimo, ma, al contrario, per sorridere amaramente di una vita talmente fragile da non sapersi confrontare con quello e da nascondere tale debolezza dietro la sua irrisione.

La derisione della trascendenza, seppur meno dichiarata, viene, d'altra parte, tessuta fin dall'inizio del romanzo. Le tematiche terrene, se non addirittura basse, che qui si trattano vengono ambientate in un luogo sacro: la chiesetta dove don Eligio e Mattia tengono il colloquio che costituisce materia per la *Premessa seconda*. I due si trovano lì in veste di bibliotecari grazie ai libri, sparsi alla rinfusa, donati da Monsignor Boccamazza. Tali volumi sono di argomento vario e non solo ecclesiastico; in più, esso è talmente vario da contemplare anche contenuti licenziosi. L'accostamento e,

³⁰⁵ Quando Anselmo Paleari discorrerà di Roma e della sua fase decadente, paragonerà la città proprio a un portacenere, concludendo il discorso con queste parole: «D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà». Vd. *ivi*, p. 445.

addirittura, l'unione fra queste diverse materie – concretizzati dalla vicinanza fisica dei libri – è simbolo di una corruzione ecclesiastica qui ombrosamente personificata dallo stesso Monsignore, antico possessore e – si presume – fruitore dei volumi medesimi:

Ora il Pellegrinotto ha scoperto [...] una varietà grandissima di materie nella biblioteca di Monsignore. Si sono strette per la vicinanza fra questi libri amicizie oltre ogni dire speciose: don Eligio [...] mi ha detto [...] che ha stentato non poco a staccare da un trattato molto licenzioso *Dell'arte di amar le donne*, libri tre [...] *Vita e morte di Faustino Materucci*, *Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato*. [...] Notare che nel libro secondo di quel trattato licenzioso si discorre a lungo della vita e delle avventure monacali.³⁰⁶

La scaltrezza e il disincanto del Pellegrinotto, inoltre, paiono non essere da meno rispetto a quelli del superiore o dei monaci citati nel trattato. Mattia ne ha conferma confrontandosi con lui sulle proprie vicende matrimoniali, chiamate in causa qui da Pirandello per inscenare un'altra umoristica caduta della materia narrativa, tale da far perdere la poca aurea di inviolabilità conservata nella chiesetta, seppur sconacrata:

Il mio matrimonio invece...
- Bisognerà pure che ne parli, eh, don Eligio [...]?
- E come no? Sicuro. Pulitamente...
- Ma che pulitamente! Voi sapete bene che...
Don Eligio ride e tutta la chiesetta sconacrata con lui.³⁰⁷

In realtà c'è ben poco da ridere, ma piuttosto da sorridere delle scelte amorose di Pascal, fin dalle prime ch'egli stesso descrive, fin dalla relazione con Oliva, la figlia del fattore, ingravidata da lui quand'era già una donna sposata, ma infelice per colpa del vecchio marito, burbero e prepotente. Questo, assertore degli antichi diritti di supremazia del genere maschile su quello femminile, non ammette la propria sterilità – ormai provata dal numero dei casi, anche grazie a un precedente matrimonio – addossandone, invece, la colpa all'altra metà; il bambino di Mattia verrà dunque senza alcuno scrupolo “adottato” da tale Malagna – che per di più è il tiranno amministratore dei beni della famiglia Pascal – finalmente in possesso della prova della propria virilità procreatrice; al vero padre non rimarrà, così, che guardare da lontano la crescita della creatura. La moglie Romilda, invece, incontrata casualmente in un secondo momento, perché di lei si era innamorato l'amico Pomino (che però – sappiamo – riuscirà a riavere la donna grazie al primo suicidio di Mattia), darà alla luce due bimbe gemelle, ma entrambe moriranno in giovanissima età; una, addirittura, appena nata. Afflitta dal lutto, la donna dovrà pure sopportare la dolorosa invidia nel vedere crescere sano e forte

³⁰⁶ *Ivi*, pp. 321-2.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 335.

l'altro figlio del marito, il bambino dato alla luce da Oliva, ma per tutti concepito dal Malagna.

L'intervento dei compaesani è ancora fondamentale in questo contesto e in questa mentalità, che fanno dell'opinione e del giudizio del prossimo lo specchio dell'anima e l'unica ragione per cui valga la pena raggiungere compromessi, se non anche adoperare la menzogna. Ripensando alla propria gioventù, non a caso, il nostro ammette:

Ero inetto a tutto; e la fama che m'ero fatta con le mie imprese giovanili e con la mia scioperataggine non invogliava certo nessuno a darmi da lavorare.³⁰⁸

Di questo tipo di condizionamento pregresso Mattia aveva già avuto un caso esemplare nella famiglia di nascita, con un padre la cui ricchezza aveva «origini misteriose» e la cui morte improvvisa e prematura, quando Mattia e il fratello Roberto erano ancora piccoli e la ricchezza acquisita andava mantenuta e amministrata, lasciò smarrita e impreparata la madre, la quale

Come una cieca, s'era abbandonata alla guida del marito; rimastane senza si sentì sperduta nel mondo.³⁰⁹

Quest'abbandono disperato di se stessa e dell'interesse rivolto alla vita ebbe inevitabili ripercussioni nell'educazione dei figli, tanto che Mattia, sul foglio di carta che ora sta redigendo, può confessare col senno di poi:

Fummo due scioperati; non ci volemmo dar pensiero di nulla, seguitando, da grandi, a vivere come nostra madre, da piccoli, ci aveva abituati.

Non aveva voluto nemmeno mandarci a scuola. Un tal Pinzone fu il nostro ajo e precettore.³¹⁰

Una vita vissuta passivamente e allo sbando quasi per ragioni genetiche, le quali, come tali, condizionano il nostro sino alla fine dei suoi giorni. L'inettitudine, infatti, resta tale anche quando, per realizzare il sogno di un'esistenza migliore, egli la libera dai vincoli familiari, ma non anche da quelli storici. La profondità analitica pascaliana non è ancora sufficientemente acuta per comprendere questa disparità fra l'esigenza di uscire dal tempo individuale e la mancanza di volontà nel lasciare il tempo collettivo: strettamente connessi l'uno all'altro tanto da instaurare fra loro un rapporto biunivoco, questi presuppongono che, parimenti, non si possa abbandonare una coscienza individuale senza aver lasciato quella sociale. La prima è interna al soggetto, composta

³⁰⁸ *Ivi*, p. 355.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 327.

³¹⁰ *Ivi*, p. 330.

dal conscio, dall'inconscio e dalla memoria; la seconda è esterna al soggetto medesimo, che la riceve dal mondo circostante per appropriarsene, anche in maniera indiretta e inconscia, e portarla in sé accumulando strati di conoscenza.

Quello che fa Adriano Meis, prima cercando una casa dove abitare definitivamente per avere punti di riferimento saldi, poi, addirittura, ritornando a Miragno nelle vesti di Mattia, risponde esattamente a queste esigenze, le quali s'adattano ancora a dimensioni spazio-temporali esatte.

3.1.2. Il fallimento di Adriano Meis

Mattia non riesce a portare a termine positivamente il proprio processo di rinascita perché egli, in realtà, non è mai morto. È questa la contraddizione insanabile che il nostro vive passivamente e ingenuamente, tanto da intitolare uno dei capitoli del suo manoscritto, poi nel libro il XVII, *Rincarnazione*³¹¹ e tanto da eccitarsi durante la sua visita al fratello, presso Oneglia, pensando alla

[...] alba del giorno in cui doveva pubblicamente affermarsi la mia resurrezione.³¹²

Non sarà possibile, invece, per lui ottenere né reincarnazione, né resurrezione senza prima essersi reso protagonista della propria morte, ossia della perdita di sé, quel procedimento che Pirandello definisce come il “vedersi vivere”. Il suo primo suicidio è stato da lui solo accettato, ma non voluto, mentre a prenderne la responsabilità sono state la moglie e la vedova Pescatore.

A causa di tutto ciò, ormai sul finire della parabola di Adriano, Mattia si sente vittima della propria ombra, tanto da arrivare grottescamente a rincorrerla nel tentativo di sopprimerla: presenza ingombrante, questa, perché lui non è riuscito a farla vivere, parlare, a darle nuova linfa vitale, in quanto, a tal fine, non ha voluto compiere alcun sacrificio di sangue. Gubbio e Moscarda, invece, immoleranno la loro umanità lasciando il finito per l'infinito: per il primo esso sarà l'infinito numero di giri della macchina da presa;³¹³ per il secondo la panica fusione col mondo circostante.

³¹¹ *Ivi*, p. 548.

³¹² *Ivi*, p. 574.

³¹³ Sul finire del romanzo, quando Gubbio rende conto della faticosa scena della tigre e dell'orrore che si stava consumando sotto i suoi occhi e sotto il suo obiettivo, egli non manca di evidenziare la sua perseveranza nello svolgimento del proprio lavoro pure in quegli attimi di terrore che mettevano in pericolo anche la sua incolumità, ugualmente in balia della belva inferocita. Serafino si rendeva conto di questo e col senno di poi confessa: «[...] M'aspettavo che la belva ora si sarebbe lanciata addosso a me [...]; e gli attimi di quell'attesa mi parevano eterni e che per l'eternità io li scandissi girando [...]». Vd. *Id.*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, p. 733.

Mattia, invece, si trova a essere ancora una creatura sotterranea, una maschera demoniaca, una inconsistente sostanza pulviscolare. Pensiamo alle considerazioni a proposito degli uomini da lui stesso avanzate a don Eligio e in cui pure egli si riconosce:

Storie di vermucci ormai, le nostre. [...] E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda [...].³¹⁴

La colpa dell'ombra è, dunque, quella di essere, paradossalmente, più forte del corpo in quanto più viva: non soggetta al trascorrere del tempo, essa non ha bisogno di veder riconosciute formalmente le proprie azioni e, quindi, nemmeno la propria esistenza, priva com'è di animo e di spirito per sentire dolori e provare sentimenti, libera di muoversi senza temere l'incontro di alcun ostacolo, sciolta da passioni e desideri, mai chiusa in alcuna forma. Non più oggetto, ma vibrante energia.

Maschera demoniaca è invece il volto di Mattia che, a differenza dell'ombra, necessita dello specchio per riscontrare non solo i propri contorni, ma ogni singolo lineamento: la barba folta e rossa, l'occhio strabico «il quale [...] tendeva a guardare per conto suo altrove», il naso troppo piccolo:

A diciott'anni m'invase la faccia un barbone rossastro e ricciuto, a scàpito del naso piuttosto piccolo, che si trovò come sperduto tra esso e la fronte spaziosa e greve [...].³¹⁵

L'unico sangue che il nostro verserà sarà, grottescamente, quello fuoriuscito dai graffi che la «strega», ossia la suocera, gli infligge sul viso in occasione di una eroicomica battaglia fra questa e zia Scolastica, ambientata fra le mura della cucina, a colpi di matterelli e di farina:

[La vedova Pescatore] [...] si tirò un passo indietro, minacciosa, come volesse brandire il matterello; e allora zia Scolastica prese a due mani dalla madia il grosso batuffolo della pasta, gliel'appiastò sul capo, glielo tirò giù sulla faccia e, a pugni chiusi, là, là, là, sul naso, sugli occhi, in bocca [...]. La vedova pescatore, ruggendo dalla rabbia, si strappò la pasta dalla faccia, dai capelli tutti appiastricciati, e venne a buttarla in faccia a me, che ridevo, ridevo in una specie di convulsione; m'afferrò la barba, mi graffiò tutto [...]. [...] Io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene.³¹⁶

Il riso che invade Mattia in questo frangente è un riso malato, mefistofelico, sorto, infatti, da cause solo all'apparenza comiche, bensì, in realtà, tragiche: due donne anziane e sfatte, che si combattono con la forza fisica, l'una per colpire, l'altra per

³¹⁴ *Ivi*, p. 324.

³¹⁵ *Ivi*, pp. 333-4.

³¹⁶ *Ivi*, pp. 360-1.

riscattare una terza vecchia donna, la mamma di Pascal, odiata e sottomessa da Marianna Dondi. Le risate convulse sono, allora, segno di disperato squilibrio e senso d'inadeguatezza: esse segnano il sentimento del paradosso. Per ciò dopo quest'episodio l'animo e il volto dell'uomo saranno segnati per sempre:

Posso dire che d'allora ho fatto il gusto di ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore di una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare [...]. Ero ancora com'ebbro di quella gaiezza mala che s'era impadronita di me da quando m'ero guardato allo specchio.³¹⁷

Come per effetto di una catarsi capovolta, dell'epifania di un *deus ex machina* malvagio e disertore, Mattia diventa, da questo momento, personaggio umoristico a tutti gli effetti e, perciò, portatore di quella «gaiezza mala» da lui stesso riconosciuta.

Non può essere diverso, d'altra parte, il sentimento che lo prenderà all'indomani del suo secondo suicidio, trovandosi al cimitero di fronte alla lapide scolpita per piangere la sua prima morte. Essa è direttamente paragonabile alla dedica al Monsignor Boccamazza tracciata da lui stesso col proprio dito nella polvere stratificatasi sul tavolone della biblioteca, in umoristico ringraziamento per la donazione di quest'ultima (il cui significato decadente si è già illustrato nel capitolo primo di questo studio).

Entrambe le epigrafi, dietro l'apparente significato di romantico sentimentalismo, celano una natura maligna e ridanciana, determinata dal vero sentimento che ha animato i loro redattori: così come Mattia era, in realtà, insensibile alla causa della biblioteca, tanto da lodarla, umoristicamente, con quel gesto sprezzante e demistificatorio nei confronti dello stesso Boccamazza – meritevole solo di un encomio scritto sulla polvere; ugualmente i cittadini di Miragno sono stati apatici e indifferenti nel dire addio al suicida. È la stessa roboante retorica delle parole formali, scelte per dimostrare interesse e partecipazione, ma che denunciano, al contrario, il distacco proprio dell'ufficialità, vuota di pensiero e di sentimento.

Leggiamo i due documenti a confronto, mantenendone la grafia scelta da Pirandello, il quale opta abilmente di riportare su carta l'iconografia propria di targhe e lapidi.³¹⁸

³¹⁷ *Ivi*, pp. 360-2.

³¹⁸ *Ivi*, pp. 365, 578.

A
MONSIGNOR BOCCAMAZZA
MUNIFICENTISSIMO DONATORE
IN PERENNE ATTESTATO DI GRATITUDINE
I CONCITTADINI
QUESTA LAPIDE POSERO

COLPITO DA AVVERSI FATI
MATTIA PASCAL
CVUOR GENEROSO ANIMA APERTA
QVI VOLONTARIO
RIPOSA

LA PIETÀ DEI CONCITTADINI
QUESTA LAPIDE POSE

Con una sorta di contrappasso per analogia, Mattia si trova a dover subire lo stesso scherno che lui, a sua volta, ha mosso contro il Monsignore; aggravato però dal fatto di doverne essere, ora, diretto testimone e vittima. La gratitudine dei cittadini verso l'ecclesiastico, che il nostro sa essere fasulla nel momento stesso in cui la dichiara, prefigura dunque la falsa pietà espressa da Lodoletta a nome di tutta la comunità del paese sulla lapide cimiteriale. Questa azzera, così, il proprio significato simbolico e materiale, disfacendosi nella stessa polvere che ricopriva il tavolo della biblioteca. Non può, quindi, rimanere alcuna illusione al fu Mattia Pascal sulla veridicità delle parole a lui dedicate e, di conseguenza, sull'affetto per lui provato, in quanto egli stesso, indirettamente, ha già scoperto e, addirittura, adoperato quel gioco di distorsioni e contraffazioni.

Il nostro si è già trovato ad avere a che fare con questo tipo di opportunistico travestimento alla lettura del necrologio dedicatogli sempre da Lodoletta sul «Foglietto», giornale locale attraverso cui egli riceve la notizia della sua prima morte. Lì, dopo la linea nera a lutto e il suo nome scritto a caratteri cubitali, Mattia legge una lunga celebrazione in cui viene descritto, con toni pateticamente lacrimevoli, come uomo da compiangere, perfetto cittadino, invidiabile marito, zelante lavoratore. Tutt'altro che piacere suscitano in lui, però, queste parole, la cui esagerazione ne rispecchia la falsità, tanto più perché la costernazione lì poeticamente espressa, non è stata concretizzata dai fatti:

La «tremenda costernazione e l'inenarrabile angoscia» della mia famiglia non mi fecero ridere, né l'amore e la stima dei miei concittadini per le mie belle virtù, né il mio zelo per l'ufficio. [...] Dovevo proprio credere alla loro pena per la mia morte, a tutta quella «inenarrabile angoscia», a quel «cordoglio straziante» del funebre *pezzo forte* di Lodoletta? Bastava, per bacco, aprir piano piano un occhio a quel povero morto, per accorgersi che non ero io [...].³¹⁹

Consapevole di questo, Pascal non può far altro che ammettere il senso della propria sconfitta, più desolato di quando si era ritirato quella notte alla Stia, afflitto dal

³¹⁹ *Ivi*, pp. 402-3.

dolore e dal lutto; più solo di quando era partito in treno; più sconfortato rispetto a quando dovette fuggire terrorizzato da Roma e dalla compagnia offertagli dalle persone vicine.

Partito all'avventura con lo scopo di

[...] acquistare un nuovo sentimento della vita,³²⁰

indossati ufficiosamente – ma mai ufficialmente – i nuovi panni di Adriano Meis, egli si trova a doversi scontrare con i più stupidi, ma anche insormontabili ostacoli che presenta il vivere quotidiano, il quale si scopre quanto mai legato alla materialità e all'apparenza delle cose.

Con ciò Mattia inizia a fare i conti quando avverte l'esigenza di mutare il proprio aspetto fisico perché troppo direttamente correlato all'identità precedente. Particolare attenzione viene prestata all'occhio strabico il quale, se era la caratteristica che più identificava Mattia, diventa per Adriano il segno che più urgentemente va eliminato per tagliare definitivamente i ponti col passato. A tal fine il Meis accetta addirittura di sottoporsi a un intervento chirurgico: il suo viso si fa maschera di cartapesta per essere modificato e adattato intervenendovi con mezzi esterni a esso, al fine di ottenere cambiamenti duraturi e non solo momentanei, quali quelli conferiti dalle naturali espressioni umane. Solo più tardi il protagonista si renderà conto dell'inutilità di questa trasformazione e del suo valore di contraffazione, estesosi a tutta quanta la persona di Adriano:

[...] Io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni [...]; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto avere pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue [...].³²¹

Il traguardo diventa perdita e privazione, come attesta il ritorno a Miragno dove, dovendo lì ritrovare Mattia Pascal, forse si ricerca, sebbene fra l'indifferenza generale causata dalla pronta dimenticanza, pure quella sua caratteristica estetica:

Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito...³²²

³²⁰ *Ivi*, p. 404.

³²¹ *Ivi*, p. 547.

³²² *Ivi*, p. 575.

Altro momento significativo è l'episodio del cagnolino, il cui succo viene ben espresso dallo stesso Mattia:

[...] M'allontanai, considerando però, per la prima volta, che era bella, sì, senza dubbio, quella mia libertà così sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino.³²³

Incontrato un vecchio signore con questo cagnetto al seguito, Mattia, intenerito dalla bestiola e soprattutto lusingato dall'idea di potersi fare un amico

[...] fedele e discreto, il quale per amarmi e tenermi in pregio non mi avrebbe mai domandato chi fossi veramente,³²⁴

domanda a quale prezzo avrebbe potuto ottenere il cucciolo. Impediente per l'acquisto non sarà il denaro richiesto, ma una successiva riflessione: l'obbligo del pagamento di una tassa che sarebbe sorto conseguentemente al possesso dell'animale. È questo un altro momento di crollo rispetto alle prime certezze di cui il nostro si è ammantato, forte anche del senso di liberazione dai documenti, i quali conferiscono una collocazione in società giuridicamente e legalmente riconosciuta perché certificata:

[...] Non ero più niente io: nessuno stato civile mi registrava, tranne quello di Miragno, ma come morto, con l'altro nome.³²⁵

La diagnosi della nullificazione è, però, errata: Mattia, infatti, anche dopo la fuga, vuole rimanere un uomo sociale e, diventando Adriano, non fa altro che gettare una maschera per indossarne un'altra, la quale è ancor più labile della prima perché menzognera.³²⁶ Questa non fa che creare insicurezza nel soggetto, che così, più pesantemente di prima, si sente in preda alle critiche e ai giudizi altrui:

³²³ *Ivi*, p. 419.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ivi*, p. 416.

³²⁶ Mattia dichiara in un soliloquio: «Io soffro [...] per questa tirannia mascherata da libertà». Come esplicita l'aggettivo «mascherata», i concetti antitetici di tirannia e libertà sono uniti dal ponte della maschera, che dunque ancora campeggia nell'esistenza di quest'uomo: egli, infatti, pur arrivando ad ammettere la sofferenza e la caducità dei vantaggi ch'essa porta, non trova il coraggio di eliminarla una volta per tutte. Anche altrove verrà apertamente dichiarata dal nostro la schiavitù ch'egli avverte, ormai disilluso di aver scelto la via giusta per raggiungere la vera libertà: «[...] La vita che m'ero veduta dinanzi [...] [era] più schiava che mai, schiava delle finzioni, delle menzogne che con tanto disgusto m'ero veduto costretto a usare, schiava del timore d'essere scoperto, pur senza aver commesso alcun delitto [...]» Interessante è notare come, anche in questi momenti di confessione, il protagonista mantenga un atteggiamento fortemente e grottescamente autoprotettivo seguitando a proclamarsi vittima del caso, quindi scaricando all'esterno ogni responsabilità facente capo alle sue scelte e azioni. La menzogna per ciò prosegue anche nel momento stesso in cui la si riconosce sino a dichiararla: Mattia sta mentendo anche ora che scrive di essere stato costretto a usare le bugie e di non aver commesso alcun delitto. Vd. *ivi*, pp. 448-9; pp. 514-5.

E se tutto ciò che avevo finto e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? per me? Ma io, se mai, potevo crederci solo a patto che ci credessero gli altri.³²⁷

Per sorvegliare il timore verso questi pareri, da cui dipende la stessa possibilità della sua nuova esistenza, non gli resta che la *riflessione*, stimolata dall'assunzione di quel ruolo di osservatore che lui medesimo si attribuisce:

Ed ecco, mi cacciavo, di nuovo, fuori, per le strade, osservavo tutto, mi fermavo a ogni nonnulla, riflettevo³²⁸ a lungo su le minime cose [...].³²⁹

Mattia però non è ancora pronto, non ancora sufficientemente rassegnato e lungimirante al tempo stesso, per accettare questa parte di pensatore, che presuppone una stoica scelta di immobilismo dedito all'attesa; al contrario, come preso da un'ansia bulimica di vita, egli si ostina a rincorrere il movimento e l'azione, illuso siano questi a portarlo allo scioglimento da ogni legame materiale:

Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere.³³⁰

La ripetizione ternaria delle parole non è rara nel corso del testo ed è sempre indice di un impeto sentimentale, il quale si muove di pari passo con l'accumulazione verbale.³³¹ Nel caso sopraccitato, però, tale efficacia comunicativa crolla a fronte del significato dei vocaboli di cui si compone la frase: il verbo reggente, con il suo valore di imposizione, ci allontana dal terreno della volontà, unica via sicura per la coscienza.³³²

³²⁷ *Ivi*, p. 428.

³²⁸ Interessante notare come fra questi motivi di riflessione si faccia strada anche quello che sarà il principale oggetto delle considerazioni di Serafino Gubbio operatore: il ruolo della macchina nella società moderna. Si domanda, infatti, Pascal: «Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il cosiddetto progresso non ha nulla a che fare con la felicità?». Le risposte qui richieste, dunque, verranno date proprio nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, chiaramente espresse dal protagonista e, indirettamente prima di lui dalla pietosa figura del violinista alcolizzato incontrato nell'ospizio di mendicizia. *Ivi*, p. 429. Cfr. *Serafino Gubbio: per un'umoristica affermazione del silenzio sulla parola*.

³²⁹ *Ivi*, p. 429.

³³⁰ *Ivi*, p. 431.

³³¹ Durante il già citato dialogo con il presunto parente torinese, Mattia ribatte con un «Paolo, Paolo, Paolo» l'affermazione dell'altro, secondo cui il padre del nostro doveva, invece, chiamarsi Antonio; riportando un proprio momento di riflessione, Mattia confessa pensieri di malinconico ripensamento rispetto alla scelta fatta, ovvero di vestire i panni di Adriano Meis, rendendosi conto di quanto questa potesse essere una soluzione solo illusoria. Accorato e scoraggiato egli si sfoga ponendo una serie di domande retoriche: «Potevo mai pensare, allora, che neanche morto mi sarei liberato della moglie? Lei, sì, di me, e io no di lei? E che la vita che m'ero veduta d'innanzi libera libera libera, non fosse in fondo che una illusione [...]?» Vd. *ivi*, pp. 477; 514-5.

³³² Non sarà un caso, allora, se sentiremo Vitangelo Moscarda intonare, sul finire della sua parabola esistenziale e per giustificare la rivoluzionaria decisione di alienare la banca, una serie di tre «voglio, voglio, voglio», che lascerà finalmente sbigottiti e inermi la moglie e i conoscenti. Cfr. *Vitangelo Moscarda: per una scomposizione umoristica del personaggio*.

I movimenti di Pascal fatti da Meis sono condannati ancora a essere incerti e barcollanti, paragonabili a quelli di quell'ubriaco incontrato per le vie della capitale e disperatamente allegro perché stordito nella razionalità. Questo si muoveva

[...] cernennante, reggendosi con una mano al muro.³³³

Simile a un neonato che stia imparando a camminare muovendo i suoi primi passi,³³⁴ Adriano non potrebbe, d'altra parte, avere maggior sicurezza a causa della situazione ibrida e incerta che egli ha scelto per sé e di cui ora deve farsi responsabile. L'esaltazione iniziale provata nel vedersi concessa l'opportunità di diventare sceneggiatore della propria esistenza, dev'essere ripagata con la moneta dell'incertezza coniata dalla menzogna: questa lo avvilisce a essere un tarocco, una grottesca figura rappresentata sulla carta di un mazzo da gioco truccato.

Si pensi alla grottesca sovrapposizione dei piani temporali e di quelli di menzogna e verità che si verifica nel punto del racconto in cui Mattia, già Adriano, ritrova in casa Paleari l'accanito giocatore spagnolo incontrato nella sua fortuita visita al casinò, quando egli ancora era Mattia, ossia quando ancora, per la società fin'allora conosciuta, egli non era morto. Lo stupore provocato da quell'incontro diventa presto imbarazzo e, subito dopo, timore per la paura che lo spagnolo possa attuare l'agnizione e far dunque crollare il castello di carte messo faticosamente in piedi da Adriano:

Figurarsi dunque il mio spavento, quando [...] mentre me ne stavo in camera a leggere, mi giunse dal corridoio, come dall'altro mondo, una voce, una voce ancor viva nella mia memoria.³³⁵

Il passato – delimitato dal confine del riconoscimento del cadavere alla Stìa – diventa l'oltretomba, dunque il corridoio è «l'altro mondo» non perché la voce udita sia quella di un cadavere, ma perché le orecchie dell'uditore sono quelle di un morto, ovvero quelle di Mattia. Adriano, infatti, non può avere memoria di quel personaggio, il quale, al contrario, non può averne di Adriano, bensì di Pascal, che sopravvive nei ricordi di chi l'ha conosciuto e nei tratti somatici di chi l'ha sostituito (si badi che a

³³³ *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 448.

³³⁴ Infatti, proprio come un lattante, Mattia riferisce di aver ricevuto il battesimo dopo essere diventato a tutti gli effetti un altro uomo, ossia dopo aver scelto per sé il nuovo nome di Adriano Meis. Si badi che anche in *Uno, nessuno e centomila* Pirandello chiama in causa il rito battesimale, ugualmente degradandone la sacralità (in entrambi i romanzi esso viene metaforicamente compiuto da uomini laici, in ambienti volgari e senza alcuno scopo di consacrazione) e quindi annullando la validità del suo significato sacramentale, che lo investe del compito amorevole ed ecumenico di accogliere nella comunità cristiana il neonato individuo. Vd. nota n. 6 e il capitolo *Vitangelo Moscarda: per un'umoristica scomposizione del personaggio*.

³³⁵ *Ivi*, p. 479.

questo punto del romanzo il nostro non è ancora ricorso all'operazione per correggere lo strabismo).

La fiaba tramandata oralmente dal Meis al suo uditorio romano, moderno Omero cantore del proprio romanzo, lo condanna, in realtà, al ruolo di falso eroe,³³⁶ volto a una fine tutt'altro che lieta perché costretto a muoversi fra le insidie della realtà nei panni di un'invenzione:

Or che cos'ero io, se non un uomo inventato?³³⁷

Adriano vorrebbe inserirsi ancora in un ordine naturale delle cose, ma la natura non può accogliere nel proprio sistema l'artificiosità, così come non può concepire la vita senza la morte, né la morte senza la vita. A rappresentare questo credo c'è Paleari, il quale nell'economia del romanzo rappresenta la ragione naturale, in più rivestita da interessi morali e religiosi finalizzati a difendere l'immortalità dell'anima di fronte al materialismo immanente sostenuto da Pascal. Il tentativo dell'uomo è quello di farsi precettore di una materia scomoda e inusuale: la morte (in netta contrapposizione con l'altro pedagogo citato nel romanzo, l'ajo Pinzone, che caratterizza la sua professione non solo con interessi prettamente terreni, ma anche con una deprecabile negligenza rispetto a questi. Egli, svogliato e facilmente corruttibile, li tralascia volentieri, trascurando così i suoi allievi, in cambio di un buon bicchiere di vino). Se normale, infatti, sono l'educazione alla vita e l'impegno per migliorare quest'ultima, meno scontata è l'educazione alla morte: la seconda, infatti, non si può collocare nell'orizzonte pratico e fattuale che circoscrive la realtà concreta in cui si vuole che l'atto educativo trovi immediato impiego e spendibilità. Il percorso di formazione predicato dal Paleari è più difficile perché presuppone di sapersi staccare dall'ambito della corporeità insito nell'atto pedagogico medesimo, il quale comunemente trova la propria ragion d'essere nella dimensione spazio-temporale del presente, dove è guidato da fini educativi e formativi. Lo stesso equivoco di fondo mina le scelte pascaliane, sempre legate alla materialità delle cose e delle persone, proprio quando, invece, la dimensione corporea andrebbe superata, pur senza mai essere eliminata del tutto.

³³⁶ Il capovolgimento rispetto al *topos* eroico della narrativa incarnato dal personaggio di Mattia Pascal viene preso approfonditamente in considerazione da Giancarlo Mazzacurati che intitola il capitolo VI del volume *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo: «L'umorista non riconosce eroi». Introduzione al "Fu Mattia Pascal"*. L'espressione virgolettata, come segnala lo stesso Mazzacurati, appartiene proprio a Pirandello, che la scrive al capitolo VI della seconda parte del suo *Umorismo*. Vd. GIANCARLO MAZZACURATI, *Le stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 115 e segg.

³³⁷ *Ivi*, p 414.

3.1.3. Mattia: un nome, un uomo

Tale meccanismo spiega anche il disagio e l'incapacità di perdere il nome, i quali si appellano a una concezione ancora positiva della conoscenza:

«Adriano Meis! Sì... Adriano Meis: suona bene...»

Mi parve anche che questo nome quadrasse bene alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al cappellaccio alla finanziaria che avrei dovuto portare.³³⁸

La *parola* che *dice* la *cosa* è per essa quella veste che la concretizza: essa la rende *comunicabile* e dunque *nota*. In questo modo le dà vita, ossia ne motiva l'esistenza proprio perché la fa riconosciuta e riconoscibile. Ciò vale anche per le persone, le quali diventerebbero fantasmi se non avessero un nome col quale poter *essere dette* e *potersi dire*, ossia *conoscersi* e *riconoscersi*.

Non per nulla, è proprio da un errato riconoscimento che prende il via l'intera farsa di Mattia ed è proprio grazie a un altro riconoscimento che Adriano cerca di svincolarsi dall'*empasse* esistenziale in cui è caduto a Roma. Quando il Meis decide di lasciare la capitale fingendo il proprio suicidio, come prima cosa scrive il proprio nome su un foglio di carta, così che esso e non il corpo del cadavere – il quale, ovviamente, non verrà mai ritrovato – debba bastare come garanzia della reale sua morte e, di conseguenza, azzerare ogni possibilità di equivoco casuale:

Non c'era altra via di scampo per me! [...] Ma, prima di rifarmi sul ponte, mi fermai tra gli alberi, sotto un fanale: strappai un foglietto dal taccuino e vi scrissi col lapis: *Adriano Meis*. Che altro? Nulla. [...] Era tutto lì [...].³³⁹

Il senso di straniamento che sempre più invade il protagonista nel farsi della sua vicenda è proprio legato a ciò: egli, nonostante l'abbandono di una identità, pretende di seguitare a conoscersi – quindi modifica l'aspetto fisico per eliminare ogni confusione con quello del passato – e a essere riconosciuto. Perciò ha bisogno di coniare per sé un nuovo nome che sia spendibile con gli altri, come fosse moneta corrente da poter investire nel mercato della conoscenza empirica. Adriano vuole essere quello che si vede e non qualcun altro³⁴⁰ e cerca per sé un'esistenza che ancora si realizzi, spinto a

³³⁸ *Ivi*, p. 408.

³³⁹ *Ivi*, pp. 547-8.

³⁴⁰ Per questo motivo Adriano cambia il proprio aspetto fisico e, soprattutto, sceglie di subire l'operazione oculistica: quella è l'atto estremo di perdita di Mattia, del quale l'occhio strabico restava macchia indelebile. La condanna, però, tornerà a farsi sentire quanto il fu Mattia dovrà portare su di sé l'occhio operato di Adriano, il quale, dunque, resterà per sempre sul corpo di Mattia, a dar ragione di quel "fu" che d'ora in poi lo connoterà esistenzialmente e non più solo esteticamente.

questo dall'impeto delle passioni – come l'innamoramento per Adriana.³⁴¹ Per questo stesso motivo, invece, la sua vicenda è fallimentare: essa, infatti, si basa sulla necessità della comunicazione senza che per questa ve ne siano i presupposti, mancando un messaggio vero o verosimile da trasmettere al destinatario del discorso. Bell'esempio di questo equivoco fra il desiderio di comunicare e l'impossibilità di farlo si vede nel grottesco dialogo che Adriano intrattiene in casa Paleari col presunto parente torinese, il quale è convinto di conoscere il Meis non foss'altro che per "antico diritto di sangue". Qui l'umoristica incomunicabilità è sancita dalla bugia che mina la conversazione dall'interno, mentre per il lettore è concretizzata, fino a poter essere praticata con umorismo, dalla parlata dialettale dell'avventore, evidenziata dal Pirandello anche graficamente. L'uso del dialetto, che porta a dover rallentare il ritmo di lettura, materializza il senso di *empasse* che si respira nel corso di quel confronto a causa delle rocambolesche smentite e delle estemporanee invenzioni messe in scena da Adriano. La finzione si estremizza tanto da diventare paradosso e far esaurire la situazione di partenza – che vede il nostro in seria difficoltà a fronte delle insistenze dell'avventore – nel suo contrario. Il nostro, infatti, finisce col convincere l'interlocutore della sua verità inventata, corrompendo così le positive convinzioni di quello, tali perché – seppur errate – poggiavano sulla buona fede e non sull'inganno:

Non pareva affatto in mala fede; pareva piuttosto uno sciagurato che avesse affogato la propria anima nel vino [...]. Chinava il capo con gli occhi chiusi approvando tutto ciò ch'io dicevo per pigliarmelo a godere [...].³⁴²

Non caso l'unico dialogo produttivo che Adriano riesce ad avere nel corso della sua esistenza è quello intrattenuto con se stesso. Egli, osservandosi allo specchio ancora in dubbio sul proprio aspetto, vi ritrova Mattia, l'unico che abbia l'autorità di suggerirgli cosa fare del *loro* strabismo. Esso dunque viene eliminato non solo e non tanto grazie ai suggerimenti ricevuti dalla Caporale, ma per il beneplacito concesso dal suo *alter ego*:

Non potendo con altri, mi consigliai [...] con lo specchio. In quella lastra l'immagine del fu Mattia Pascal, venendo a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto di lui, mi parlò così:

«In che brutto impaccio ti sei cacciato, Adriano Meis! [...] Ti pare che possa bastare per il momento il cancellare dalla faccia l'ultima traccia di me? Ebbene, segui il consiglio

³⁴¹ Sarà proprio il bacio dato alla ragazza a far scaturire in Mattia il forte senso di rabbia e frustrazione che lo porta rinnegare la scelta fatta, prendendo coscienza della nullità delle vesti di Adriano: «Un altr'uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un ombra di uomo! E che vita? Finché m'ero contentato di star chiuso in me e di veder vivere gli altri, sì, avevo potuto bene o male salvar l'illusione ch'io stessi vivendo un'altra vita; ma ora che a questa m'ero accostato fino a cogliere un bacio da due care labbra, ecco, mi toccava a ritrarmene inorridito [...]». Vd. *ivi*, p. 512.

³⁴² *Ivi*, p. 478.

della signorina Caporale e chiama il dottor Ambrosini, che ti rimetta l'occhio a posto.
Poi... vedrai!»³⁴³

Autore e narratore ammiccano scrivendo quel «vedrai!» in chiusura di pensiero, gonfiandone la funzione fatica grazie al punto esclamativo e sfruttandone il significato ambivalente che indica sia percezione, sia comprensione. Essi s'innalzano al di sopra di Adriano perché onniscienti rispetto a lui: anche Mattia è percepito tale da Adriano, che lo individua totalmente *un altro* rispetto a sé e dunque si sdoppia accettando di essere fagocitato dalla sua stessa messa in scena. Solo con lui il Meis può essere sincero, stabilendo così una comunicazione paradossale che non può esistere al di fuori della sua interiorità. Ed è così che Mattia Pascal si condanna del tutto all'asocialità e all'insipienza.

Se senza comunicazione manca la conoscenza, non può esserci, infatti, neppure scienza, ossia la conoscenza che ha saputo universalizzare i propri oggetti d'indagine. Questi poggiano sempre sul presupposto dell'*esserci* e non solo dell'*essere*, essendo legati alla dimensione dell'*hic et nunc* che assicura loro una salda architettura. Essa consiste in una forma adatta per essere studiata e assicurare punti di riferimento utili a una comprensione da perseguire attraverso logiche analisi razionali, “da laboratorio”. In ambito sociale, la forma prima per eccellenza è la parola, il *logos*: qui vi si stabilisce, così, la preminenza del sistema verbale, al punto tale che esso dev'essere non solo adoperato, ma pure incarnato da ciò che compone la società medesima. Alla luce di tutto questo, la fallibilità del sistema pascaliano è insita nelle azioni stesse e in tutta quanta la vicenda, essendo sia le une, sia l'altra, basate su leggi non fondate sulla logica, perseguite da procedimenti non guidati dalla ragione, perseverate da scelte non spinte dall'analisi razionale. Il peccato originale, da cui si genera la catena di negatività, è l'abbandono del nome allo scopo di sceglierne un altro che ne sia un surrogato: così si condannano a essere un ripiego anche l'esistenza di Adriano Meis e la seconda vita di Pascal, per un'ormai inarrestabile reazione a catena in cui il fallimento dell'uno ammette e causa il fallimento dell'altro. È così che i due, insieme, danno ragione di quell'elogio dell'insipienza di cui – come s'è anticipato in apertura – è composto il romanzo. Ecco, allora, perché, anche dopo aver steso su carta la propria vicenda, il fu Mattia Pascal non riesce a dare un senso al proprio passato. La vita di Adriano non può essere oggetto di scrittura e risolversi in essa perché non adatta a essere rinchiusa e

³⁴³ *Ivi*, p. 482.

organizzata in un sistema ordinato di segni, non più sufficienti per spiegare qualcosa che, al contrario, ha poggiato proprio sulla perdita di tale sistematicità.

Quando Mattia decide di abbandonarsi alle possibilità offerte lui dalla casualità, sceglie di sposare una logica ben diversa da quella del metodo della conoscenza detto sopra, addirittura a esso opposta: la logica del caso. Quest'ultima, allora, resterà necessariamente l'unica verità da poter affermare su quel manoscritto, che narra una storia non conclusa, priva di ragioni naturali, ossia *date*, quindi senza una morale che possa godere di un senso compiuto. Ecco perché troviamo, su quel finire del romanzo da cui è partita questa stessa trattazione, un Mattia che difende la propria verità relativa a fronte di quella assoluta di cui si fa portavoce don Eligio: se il nostro non è stato abbastanza risoluto e convinto durante la sua avventura, lo è ora, a parabola conclusa, forte della nuova coscienza secondo cui le cose non solo possono accadere per caso, ma in esso possono pure risolversi.

3.2. SERAFINO GUBBIO: IL SILENZIO DELLA PAROLA E LA VOCE DELLA MACCHINA

Anche questo romanzo,³⁴⁴ come *Il fu Mattia Pascal*, si organizza intorno a una struttura narrativa ordinata dalla cornice in cui il narratore – che coincide col protagonista, proprio come Mattia era anche il redattore del manoscritto preso da Pirandello a soggetto del proprio romanzo – presenta la vicenda che andrà a raccontare, ricordando i fatti che lo hanno coinvolto nel recente passato e che lo hanno portato a vivere il presente del quale ora egli sta illustrando le origini. Partiamo, allora, pure noi da qui e da come si presenta Serafino all’inizio della storia che lui stesso racconta – dopo le premesse stese nei primi due paragrafi: è un uomo e, nell’economia del testo narrativo, un classico personaggio dotato di una propria personalità e di una propria fisicità. Egli, quindi, è riconoscibile dagli altri e fra gli altri grazie alle sue caratteristiche, sia quelle peculiari, pregi e difetti, sia quelle più generali, che lo rendono simile al prossimo, dunque perfettamente circoscrivibile nell’orizzonte umano e sociale in cui egli si colloca.

Come ogni essere umano, bello o brutto che sia, il nostro ha, banalmente, una bocca, due occhi, un paio di orecchie, un paio di mani, di gambe, di piedi.

Nel suo petto batte un cuore, quel muscolo che lo tiene in vita col suo funzionamento meccanico e che – ancora – viene simbolicamente visto come sede di tutte le passioni, le emozioni, gli stati d’animo, i sentimenti che fanno di quell’operatore un uomo.

Quest’ultimo perde tale identità quando si dimostra non più in grado di vivere pienamente la propria esistenza, poiché per condurla non sceglie di poggiare ugualmente su tutte quante le facoltà che gli sono proprie, ma, al contrario, su una sola di esse: quella visiva.

Da questo momento in poi Serafino abbandona la propria essenza umana per essere via via solo un operatore.

Essenziale per lui è, infatti, vedere e guardare attraverso uno strumento che gli permetta di conseguire un’osservazione talmente acuta della realtà da potersi dire ‘analitica’: quella propria del ricercatore e dello scienziato – se proiettata verso

³⁴⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a puntate su «Nuova Antologia» col titolo *Si gira*, dal 1° giugno al 16 agosto 1915. La prima edizione in volume, col titolo attuale, è per Bemporad, Firenze, 1925. Qui in *Tutti i romanzi*, vol. II, cit., pp. 517-735.

l'esterno;³⁴⁵ quella caratteristica del filosofo³⁴⁶ o dell'umorista, che – s'è detto – è la stessa cosa – se proiettata verso l'interiorità. Il fatto è che Serafino, in realtà, non è né un chimico, né un medico, né un biologo, ma un semplice operatore cinematografico. Egli ha a che fare, dunque, con un mondo tutt'altro che scientifico, trovandosi invece quotidianamente a contatto con la finzione: con gli attori che interpretano sceneggiature su fondali fittizi. Questi danno vita a personaggi che hanno una ragion d'essere solo sul palcoscenico o sul set del film, cominciando a svanire una volta impressi sulla pellicola, per poi morire definitivamente nella vera realtà cui vengono dati in pasto attraverso la proiezione cinematografica.

La figura dell'attore – quando si identifica completamente col personaggio che interpreta – assume dunque una valenza ibrida, a metà fra un essere in carne e ossa e un'epifania favolistica. Essa, infatti, se subisce il disfacimento, implica la materia; tuttavia, al contrario dell'*iter* regolare cui quest'ultima è sottoposta, l'attore non muore con l'allontanamento dal mondo sensibile, bensì, al contrario, con l'approssimarsi a esso, via via che s'allontana dalla finzione garantitagli dal palcoscenico e dal pubblico che accondiscende alla recita. Anche il meccanismo della ripresa cinematografica diventa allora un mezzo per allontanare da tale patto, tanto che l'operatore non è giudicato come garante di quello, ma solo della trasmissibilità su larga scala di ciò che è

³⁴⁵ Nel capitolo VI del *Quaderno terzo* compare brevemente un personaggio, il signor Zermo: egli è un anziano «insigne astronomo, direttore dell'Osservatorio e senatore del Regno, accademico dei Lincei [...]» in visita alla Kosmograph. Contrariamente all'atteggiamento di riverenza che gli riservano tutti coloro ch'egli incontra nella casa cinematografica, Simone Pau gli si rivolge in modo più schietto facendo trapelare dissenso verso la sua professione. Questa, essendo d'ambito prettamente scientifico, è condannata a essere scevra da qualsiasi nota soggettiva che superi il fatto tangibile perché verificabile, tanto in chi compie le indagini che di essa fan parte, quanto in ciò che a queste indagini si sottopone: «Del resto... del resto, scusi, che fa lei? che crede d'esser lei? Lei non vede che l'oggetto! Lei non ha coscienza che dell'oggetto! Dunque, religione. E il suo Dio è il cannocchiale! Lei crede che sia il suo strumento? Non è vero! Quello è il suo Dio, e lei lo venera!» La notizia per noi più interessante viene data però nell'esclamazione di subito successiva a queste: «Lei è come Gubbio, qua, con la sua macchinetta!». Il paragone fra lo scienziato e l'operatore, visti entrambi come asserviti dalla macchina e alla macchina, esemplifica dunque il rischio cui Gubbio è sottoposto: quello di venire assoggettato al proprio strumento di lavoro, quindi sminuito in suo favore fino a perdere la propria soggettività umana. Sarà dunque per ribellarsi a tale facile credenza che il nostro finirà per assimilarsi volontariamente allo strumento lavorativo, guadagnandosi così la *patente* che lo avrebbe finalmente *abilitato* a quel ruolo a lui comunque attribuito – giustificato o meno che fosse. Vd. *ivi*, pp. 588, 590.

³⁴⁶ Desideroso di avviarsi agli studi classici sebbene diplomato in una scuola tecnica, il nostro, ancora ragazzo, riflette sulla possibilità di iscriversi all'Università, sfruttando la fortuita eredità ricevuta da uno zio prete morto nelle Puglie e nel presente confessa: «Prevalsero i consigli dei parenti, e partii per Liegi, dove, con questo baco in corpo della filosofia, feci intima e tormentosa conoscenza di tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità». Vd. *ivi*, p. 548. L'indole vòlta agli studi umanistici smentisce dunque quel carattere tecnico, se non addirittura scientifico, che gli viene attribuito solo in ragione del suo lavoro e non anche della sua personalità. In più, egli scrive a proposito della filosofia: «La filosofia è come la religione: conforta sempre, anche quando è disperata, perché nasce dal bisogno di superare un tormento, e anche quando non lo superi, il porselo davanti, questo tormento, è già un sollievo per il fatto che, almeno per un poco, non ce lo sentiamo più dentro». Vd. *ivi*, p. 614.

già diventato un mero prodotto commerciale. Da qui la professionalità attoriale inizia a perdere consistenza e quindi ragion d'essere:

Si sentono schiavi anch'essi di questa macchinetta stridula, [...] che riduce ombra³⁴⁷ il loro corpo.

Essi restano qua, come su un palcoscenico di giorno, quando provano. La sera della rappresentazione per essi non viene mai. Il pubblico non lo vedono più. Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro ombre; ed essi devono accontentarsi di rappresentare solo davanti a lei.³⁴⁸

Il nostro, tuttavia, lasciandosi completamente professionalizzare dal proprio mestiere,³⁴⁹ ne assume le caratteristiche anche al di fuori dell'ambiente lavorativo, sentendo la necessità di tale acutezza visiva pure per approcciarsi alla quotidianità, che si vuol tenere sotto controllo come fosse tutta quanta materiale da riprendere. L'osservazione non è, però, fine se stessa, ma serve per condurre un orientamento critico verso la realtà con lo scopo di risolvere l'interrogativo esistenziale che lo assilla: *la comprensione del senso dell'agire umano*. È proprio tale quesito a conferire a questo soggetto l'accento che lo rende diverso rispetto al Mattia Pascal, facendogli muovere un passo in avanti sulla via della coscienza di sé e del prossimo:

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza se capiscano ciò che fanno.³⁵⁰

Il dubbio che si pone Serafino riguarda ancora l'orizzonte fattuale e non quello esistenziale («se capiscano ciò che fanno» – dice, e non «ciò che sono»), tuttavia la presenza stessa del quesito lascia auspicare che egli sia un uomo “diverso” dal comune, grazie al suo interesse per gli intricati sentieri gnoseologici cui solitamente la massa non è avveza. Per questo stesso motivo, essa s'adombra all'incrociare quello sguardo indagatore, riconoscendovi accenti sconosciuti. Ciò basta all'operatore per dare una risposta al suo interrogativo, trovando una via d'uscita che, seppur non risolutiva, può almeno calmierare l'impellenza della domanda:

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende e ai loro capricci. Ma poi, se mi

³⁴⁷ Mattia Pascal dunque, quando chiama in causa, già nei panni di Adriano Meis, l'ombra del proprio corpo interpretandola come altro da sé, parla lo stesso linguaggio di un attore frustrato: ciò conferma come il Meis non costituisca un'altra realtà degna di sostituire quella persa, ma solo una parte recitativa, impossibilitata a muoversi nella realtà vera. Cfr. cap. *Mattia Pascal: l'umoristica lotta di un uomo contro la propria ombra*.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 586.

³⁴⁹ «Tu non sei nella tua professione, ma ciò non vuol dire, caro mio, che la tua professione non sia in te!». Vd. *ivi*, p. 611.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 519.

fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. [...]

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto.³⁵¹

In queste battute iniziali del romanzo, che costituiscono l'apertura del *Quaderno primo*, il personaggio narratore pone già le basi fondamentali per stabilire la prospettiva su cui si costruisce la sua visione del mondo e in base alla quale, di conseguenza, si giustificano il suo modo di agire e di pensare. A venire pacatamente smentite sono niente meno che le leggi consuetudinarie basate sull'abitudine, le quali da sempre rappresentano la guida più sicura della società per il fatto stesso di non essere codificate. Questo le rende ancora più salde e indiscutibili in quanto esse non si considerano create, ma *date*, ovvero costituzionalmente insite nel sistema naturale, ordinate gerarchicamente in esso dall'esperienza e intrinsecamente proprie degli individui che di tale classe naturale fan parte. Preso atto di questo, Serafino è invece pronto a smentire tale categoricità, per dichiarare l'esistenza dell'*Oltre*, ossia del fatto che non si possa considerare quel sistema certo e finito a causa dell'esistenza di dimensioni insolite e sconosciute che gli fan capo.

La prima e fondamentale novità di Serafino rispetto a Mattia sta in questa dichiarazione: essa testimonia una profondità analitica che si muove di pari passo con la distanza qui enunciata tra l'esistenza empirica e la dimensione *ulteriore* che vi soggiace, celata in cavità abissali in cui si possono rinvenire reconditi significati per tutto.

L'*Oltre* è quindi interpretabile sia come una nuova dimensione spazio-temporale da confrontarsi con quella codificata, sia come un contenuto informe da affiancare a quelli sperimentalmente e logicamente percepiti e concepiti. Il nostro dunque supera l'interesse pascaliano nutrito verso l'*altro* da sé, per lanciarsi alla scoperta di lande totalmente separate da quelle conosciute perché non circoscrivibili nel loro orizzonte. Viene così oltrepassato il concetto di diversità basato sul presupposto dell'alterità relativa, per sensibilizzarsi verso quello di *alterità assoluta*. Serafino è pronto a quel salto nel buio e nel vuoto che, invece, il Pascal non è stato grado di fare: questo, arrivato sul ciglio del burrone, ha indietreggiato ed è fuggito, spaventato; quello, dal ciglio, fa un passo in avanti e si lascia cadere a precipizio (vedremo se per attraversare tutto quell'*Oltre* o se per fermarsi in tempo per non scomporsi completamente in esso, aggrappandosi a una qualche ancora di salvezza rinvenuta durante la caduta).

³⁵¹ *Ibid.*

Immaginiamo questo luogo come un baratro in cui l'occhio umano non possa che perdersi e in cui, parimenti, si smarrisca chi vi si lancia: costui non ritroverà più le strutture caratteristiche dell'esistenza ordinata – come quelle cronologiche e topografiche soggette alla misurazione convenzionale – così da perdere le proprie facoltà cognitive e finanche le proprie caratteristiche fisiche, inghiottito via via nella discesa fino a disfarsi della corporeità – che abbiamo imparato a chiamare anche *forma*. Anche qui essa viene apertamente chiamata in causa:

Noi possiamo benissimo non ritrovarci in quello che facciamo; ma quello che facciamo [...] è, resta fatto: fatto che ti circoscrive, ti dà comunque una forma e t'imprigiona in essa.³⁵²

Serafino fa il salto: egli non è come gli altri, non può e non vuole stare nella massa che arranca per sopravvivere nella quotidianità frenetica. Egli desidera dotarsi di maggiore coscienza, cioè di una lucidità in grado di fargli osservare sempre e tutto con gli occhi critici della mente, la quale così solo può riflettere non sulla forma, ma sulla sostanza delle cose e allontanarsi dai sistemi cognitivi empirici e codificati, non sempre sufficienti per esplorare i significati celati sotto i significanti:

[...] Bisogna stare attenti, veramente, alle conseguenze della logica. Tante volte si sdrucchiola, e non si sa più dove si vada a parare.³⁵³

Gubbio è afflitto da quel disturbo che abbiamo più volte citato come tipico dell'umorista, ossia il “vedersi vivere” che condanna e al contempo innalza a sentire la lacerante e costante esigenza di capire il senso delle proprie parole, dei propri atti, persino dell'intera propria vita per rinvenire la ragione del proprio essere al mondo. Il viaggio nell'Oltre è il cammino in questa dimensione: essa è cosciente, autentica e vitale perché scelta e voluta dal soggetto, che in lei sussiste consapevolmente, sempre alla ricerca di un paradigma esistenziale che possa declinare le forme di un'esistenza diversa, nuova, asociale; da spendersi, però, all'interno della comunità.

3.2.1. Il successo relativo di Serafino

Serafino, rispetto a questa meta, compie un percorso per buona parte di successo e tale per due motivi: egli riesce a raggiungere un personale distacco, un'individuale atarassia di saggio stoico ed è in grado di accogliere tale imperturbabilità trovando

³⁵² *Ivi*, p. 611.

³⁵³ *Ivi*, p. 554.

l'altrove dentro di sé – sfruttando le caratteristiche impostegli dalla professione – quindi senza bisogno di organizzare solipsistiche fughe, se non ideologiche.

Egli prende una coscienza tanto chiara del senso del proprio operare, da trovare il dovuto distacco per non scandalizzarsi e non soffrire anche scoprendone la pochezza, né per inalberarsi spinto da falsi sogni di riconquista. Come descrivendo un affare riguardante qualcun altro, egli osserva ed esprime in maniera oggettiva e peculiare, azione per azione, in cosa consista l'essere operatore, partendo dai compiti che spettano alla macchina, per arrivare a quelli che toccano lui:

Sono operatore. Ma veramente, essere operatore nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare.

Io non opero nulla.

Ecco qua. Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta. Uno o due apparatori, secondo le mie indicazioni, tracciano sul tappeto e su la piattaforma con una lunga pertica e un lapis turchino i limiti entro i quali gli attori debbono muoversi per tenere in fuoco la scena.

Questo si chiama segnare il campo.

Lo segnano gli altri; non io: io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta [...].

E io mi metto a girar la manovella.

Potrei farmi l'illusione che, girando la manovella, faccia muover io quegli attori [...]. Ma non mi faccio né questa né altra illusione, e séguito a girare finché la scena non è compiuta; [...].

È tutto qui.

Il realismo nel dichiarare la propria passività smentendo qualsiasi possibile connotazione attiva, dinamica, operosa – secondo la stessa etimologia del sostantivo «operatore» – assume un valore positivo se lo si contrappone a un sentimentalismo più sterile e pericoloso perché facile a lasciarsi irretire dalle illusioni che – come insegna Mattia Pascal – sono proprie della vita di ogni uomo. L'inoperosità di Serafino, invece, essendo da lui recepita coscientemente e accettata in quanto tale, è paradossalmente utile perché lo distoglie dallo sterile affanno di inseguire miraggi costituzionalmente irraggiungibili. Tale ansia di conquista, invece, condanna a confondersi e ad illudersi fino a perdere il sentimento di quanto si fa e si è, fagocitati dalla fretta che, già propria dell'agire umano, la meccanizzazione rende addirittura necessaria:

[...] Il vento della corsa dà un'ansia vigile, ilare, acuta e si porta via tutti i pensieri. Avanti! Avanti perché non s'abbia tempo né modo d'avvertire il peso della tristezza, l'avvilimento della vergogna che restano dentro, in fondo. Fuori, è un balenio continuo, uno sbarbàglio incessante: tutto guizza e scompare.

Che cos'è? Niente, è passato! Era forse una cosa triste; ma niente, ora è passata.³⁵⁴

³⁵⁴ *Ivi*, p. 524.

Gubbio, grazie al fatto di aver compreso la qualità del suo ruolo e dunque il proprio valore economico all'interno della struttura cinematografica, gode del vantaggio di aver scandagliato il meccanismo dell'intera esistenza («non mi faccio né questa né altra illusione»). Egli è conscio di non rivestire – almeno agli occhi degli altri – una parte pregevole perché attiva, quindi sa di non essere apprezzato in un sistema sociale e comunicativo volto a un'agilità che produca risultati immediati e materiali, piuttosto che altri più teoretici e intellettuali. Egli sa di non essere stato scelto e voluto per le sue doti culturali o spirituali; sa che i soggetti veramente coinvolti nella realizzazione del film sono altri rispetto a lui; sa di avere una funzione sterile – ossia priva di vitalità e della facoltà di donare questa vitalità – perché meccanica, al pari del marchingegno che gestisce con automatismo e ripetizione.

Altrettanto ragionevolmente e lucidamente, però, Gubbio sa di essere utile alla società – lì identificata e concentrata nel suo ambito lavorativo – proprio per questo suo meccanicismo, da lui gestito con abilità e con coerenza, controllando perfettamente le proprie emozioni, ossia le ingerenze “umane” all'interno di questa professionalità e di questa collettività che per l'umanità non hanno posto.

Illuminato da tale consapevolezza, l'operatore trova una sufficiente dose di libertà proprio accettando la costrizione impostagli dal suo lavoro, ossia non poter essere altro che una mano che gira una manovella. Tale processo tocca il suo punto estremo quando è lo stesso soggetto a vedersi e sentirsi tale, fino a oggettivarsi completamente in esso e restare privo di parola, al fine di spersonalizzarsi del tutto e farsi inghiottire da quel macchinario che, come ordina le scene create dagli attori, così ha preso possesso anche della sua vita.

L'aspetto vincente di tale scelta è quello di essere in grado di vivere *fuori*, pur rimanendo all'apparenza *dentro*, ossia di saper conciliare l'impellente esigenza di libertà rispetto ai canoni imposti dalla realtà circostante, con il proprio inserimento in essa. L'atto di ribellione estremo si realizza nell'assunzione del mutismo, difetto che, però, tanto è rivoluzionario per il soggetto che lo sceglie, quanto è innocuo per chi lo vede dall'esterno: esso, infatti, resta confinato per gli altri a una dimensione formale che come tale denota il soggetto, ma che non è sufficiente per connotarlo caratterialmente e sentimentalmente. Esso dunque si presta a un uso ambivalente che non basta per definirlo come atto anarchico e rivoluzionario rispetto alle consuetudini circostanziate e codificate, dove, non essendo interpretato come un'arma da offesa, non suscita controffensive né attacchi a scapito del soggetto che se ne è armato.

Un atteggiamento contrario a questo, perché apertamente bellico, lo si vede all'inizio del romanzo, incarnato dalla figura del povero violinista ubriacone. Questo s'è ridotto all'indigenza dopo aver rinunciato al proprio lavoro di tipografo, a causa dell'arrivo della macchina che

«fa tutto da sé» [,]

e dopo aver perso pure la propria vitale passione per l'arte. Essa, infatti, si sarebbe dovuta ridurre ad accompagnare servilmente un'altra macchina, un pianoforte elettrico usato in un'orchestrina in cui egli avrebbe voluto lavorare. Indignato e frustrato, l'uomo trasforma la delusione in folle rabbia costretto com'è a osservare inerme il disfacimento della sua musica e dunque di se stesso. La sua pazzia, però, non riesce a essere silente come sarà quella di Serafino: egli, sentendo ancora il bisogno di gridare contro la società che l'ha condannato,

[...] diede in tali escandescenze, che dovettero accorrere le guardie, e fu tratto in arresto e condannato per oltraggio alla forza pubblica a quindici giorni di carcere.³⁵⁵

Quando Serafino lo incontra per la prima volta,³⁵⁶ egli è rimasto, di ciò che era prima, solo un ubriaco: non più né tipografo, né musicista. Seguita però a portare con sé il proprio violino, segno indelebile del passato che l'ha condotto a quel presente di miserie, come l'occhio strabico lo è stato per Mattia Pascal.

La vicenda degradante di questo personaggio, che il narratore definisce

[...] simbolo della sorte miserabile, a cui il continuo progresso condanna l'umanità [,]³⁵⁷

segna la perdita delle conquiste raggiunte dall'*homo eticus* e dall'*homo esteticus* per riavvicinarsi a una condizione di barbarie. La sensibilità verso il bello ideale, la cognizione del gusto estetico, i miglioramenti sul piano etico e intellettuale, si appiattiscono per favorire il ritorno a uno stato primigenio, tuttavia privo della purezza propria della panica fusione degli esseri.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 536.

³⁵⁶ Sono in tutto tre i momenti di incontro fra quest'uomo e Serafino: il secondo è presso la Kosmograph, dove il vecchio viene invitato per suonare il violino davanti alla tigre; l'altro di nuovo presso l'ospizio, quand'egli è ormai in fin di vita. Naturalmente le due circostanze vogliono essere indirettamente collegate: l'ultima sonata che ammansisce magicamente l'animale feroce segna il definitivo addio di quest'uomo alla vita, la quale, già abbandonata moralmente, verrà poi persa definitivamente col corpo senza patire alcun dolore né rimpianto, ma anzi con un senso di liberazione. Cfr. *ivi*, pp. 590-1, 608 e sgg.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 533.

Alla luce di ciò, Serafino non solo prende atto – come già aveva fatto Pascal – della necessaria nullificazione del soggetto individuale, ma porta a compimento tale presa d'atto fino ad attuare anche quella del soggetto sociale, che si trova a fare i conti pure con l'affermazione delle macchine. Queste divorano la vita degli uomini, stupidi costruttori della loro fine:

È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono diventati invece, per forza, i nostri padroni.³⁵⁸

Allo stesso modo Serafino, sottomettendosi completamente al ruolo di operatore, si riscatta dalle trame formali in cui l'ha intrappolato la vita proprio nel momento in cui sceglie la soluzione a lui più sfavorevole:

Girare, ho girato. Ho mantenuto la parola: fino all'ultimo. Ma la vendetta che ho voluto compiere dall'obbligo che m'è fatto, come servitore d'una macchina, di dare in pasto a questa macchina la vita, sul più bello la vita ha voluto ritorcerla contro me. Sta bene. Nessuno intanto potrà negare ch'io non abbia ora raggiunto la mia perfezione.³⁵⁹

La perfezione si esplica per gli altri nella meccanicità, nella precisione e nell'imperturbabilità che lo rendono impareggiabile come operatore; per lui essa corrisponde alla possibilità di provare emozioni vivendo in esse e di esse, perché ormai completamente staccate dalla corporeità che non deve più corrispondere loro:

La mia mano obbediva impassibile alla misura che io imponevo al movimento, [...] come se la volontà mi fosse scesa – ferma, lucida, inflessibile – nel polso, e da qui governasse lei sola, lasciandomi libero il cervello di pensare, il cuore di sentire [...].³⁶⁰

L'unica via per non soffrire irrimediabilmente tale condizione di annichilimento meccanico è quella dell'impassibilità, incarnata da Serafino e dal suo sguardo vitreo. Esso è tale due volte, secondo l'accezione metaforica e letterale che pertiene a questa immagine: perché egli osserva senza dar a vedere di sentire e perché egli osserva attraverso il vetro della macchina da presa, ponendo così un filtro fra sé e la realtà che lo circonda.

Non si dimentichi che quest'ultima e, di conseguenza, la presa di distanza da essa si caricano per lui di un significato ulteriore, dato che la realtà circostante il protagonista è spesso composta da finzioni, ovvero sono le recite degli attori cui il nostro assiste per lavoro. La barriera della macchina che si frappone tra lui e il set cinematografico, allora,

³⁵⁸ *Ivi*, p. 523.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 729.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 732.

servirà per proteggerlo da un reale assai particolare, che si identifica ossimoricamente con un imbroglio dichiarato.

Questa situazione assume un valore allegorico in quanto, secondo Pirandello, tutta quanta la vita può essere letta come recita sul palcoscenico della quotidianità: l'esperienza di Gubbio dunque si fa simbolo di quella di ciascun uomo. Se in questo romanzo, infatti, il cinema lo si fa davvero, nondimeno l'esistenza di ciascuno è una recita sul grande palcoscenico del mondo.

Ecco dunque la svolta di questo personaggio rispetto a Pascal: Mattia cerca di diventare non *altro*, bensì *un altro*, restando dentro le spoglie di uomo in carne e ossa e abbandonando il ruolo di inetto per rivestirne un altro, in più dichiaratamente fittizio, dunque addirittura peggiore del primo;³⁶¹ Serafino, invece, non cerca di essere un altro, ma *altro*, fino a reincarnarsi nella macchina da presa, tanto che la sua mano è la manovella, il suo cuore è la pellicola, i suoi occhi *sono* l'obiettivo, scrutatore impassibile di una realtà incredibile o forse la sola davvero attendibile proprio perché evidentemente falsa.

L'incontro-scontro tra vita e finzione, quindi tra sostanza e forma, si realizza esplicitamente nell'episodio della tigre, a partire dal fatto che questa, secondo l'ottica straniata degli attori, trova la propria ragion d'essere solo come elemento di scena – al pari di qualsiasi altro oggetto o strumento inanimato – e non come essere vivente dotato di una propria esistenza *naturale*. Unico a riconoscerla come tale è, non a caso, proprio il nostro operatore che, se pur è l'ultimo anello di quella lunga catena di ruoli cui ci si vanta di appartenere nella casa cinematografica,³⁶² è il solo non *attivamente* coinvolto

³⁶¹ È lo stesso Serafino a stabilire questa differenza: «Ah, se ognuno di noi potesse per un momento staccar da sé quella metafora di se stesso, che inevitabilmente dalle nostre finzioni innumerevoli, coscienti e incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci; si accorgerebbe subito che questo *lui* è *un altro* [...]. Ma questo sembra un negarsi, e coa indegna d'un uomo [...]». Vd. *ivi*, p. 641.

³⁶² Singolare momento in cui è lampante il fatto che nella casa cinematografica non si abbia alcuna considerazione di lui come persona si ha mentre viene presentato da Polacco a Luisetta Cavalea, dopo averle fatto stringere le mani della Nestoroff e del Ferro. Al nome di questi ultimi vengono preposti gli appellativi di «signora» e di «attore». Di Serafino, invece, si dice solo il cognome «Gubbio», senza specificare né il suo ruolo lavorativo, né la sua ragione sociale. Così commenta il nostro il ricordo di quel momento: «Nessuno mi aveva rivolto la parola; ero stato appena appena presentato, come si farebbe d'un cane; non avevo aperto bocca, seguitavo a star muto...». Come di un cane non serve *dire* che esso è un cane perché a questo pensa l'evidenza, così di Gubbio non serve specificare che egli è operatore, perché a parlare per lui c'è la macchina che si porta appresso: «[Luisetta] cominciava ad avvertire che la mia persona non era necessaria; ma che la mia presenza lì aveva la necessità d'una cosa [...]; e che stavo così muto per questo». Vd. *ivi*, pp. 602, 605. Si badi che il cane viene chiamato in causa anche da Simone Pau nel corso di sue considerazioni esistenziali in cui, se l'uomo viene compianto per la sua riduzione a "cosa" cui lo condanna la società, l'animale viene invidiato per la sua rassegnata inconsapevolezza, che lo spinge a cercare per sé l'unico rimedio leopordianamente possibile: «Va', caro, va' a girare la tua macchinetta e lasciami andare a dormire con la speranza che, dormendo sempre, dimostrano i cani». Vd. *ivi*, pp. 613-4.

nel meccanismo della finzione e quindi in grado di guidarla e dominarla tanto da un punto di vista pratico, quanto intellettuale.

Sarà, tuttavia, proprio la scena della tigre a segnare lo scacco del nostro, dunque a far crollare tale dominio capace di scindere la finzione dalla verità: lì, infatti, la purezza della recita viene irrimediabilmente sporcata dalla brutale ingerenza della realtà, sottoponendo agli occhi dell'operatore e all'obiettivo della sua macchina materiale sconosciuto, ibrido e informe, sfuggente anche all'ultima catalogazione del reale rimasta valida e accettabile, quella che lo rinchiude nella categoria della falsità. La scena, che prevedeva l'uccisione della tigre da parte di un attore nei panni di un temerario avventuriero difensore della protagonista, andrà, infatti, a culminare nell'assassinio vero proprio della donna. Ciò non per un incidente – come, possiamo immaginare, sarebbe avvenuto nel *Mattia Pascal*, giacché là tutto era guidato dal caso – ma perché la vittima è presa volontariamente a bersaglio. L'assassino è con lei in scena, spasimante non corrisposto riuscito a sostituire l'attore che avrebbe dovuto affiancarla, pur non essendo egli un interprete di professione. L'estraneo alla finzione recitativa fa breccia dunque in essa e, capovolgendo la gerarchia di ruoli che ha ordinato fino a quel momento l'ambiente, la domina e la sottomette, denunciandone così tutta la debolezza insita nella sua stessa natura; la quale, giocando con l'identità degli uomini, li condanna a essere in balia degli eventi, sino a diventarne preda. Serafino, allora, si trova spiazzato dal fatto di dover riprendere non solo la vera morte della bestia – “giustificata” perché prevista dal copione – ma pure quella degli uomini: questa dà vita a un processo di assimilazione per cui vengono azzerate le distanze fra chi subisce la recitazione, chi la compie e chi la conduce dall'esterno.

Ciò svela a Gubbio quanto il confine tra realtà e imbroglio sia labile e sottile e quanto poco basti per accentuarne riflessi e sfumature e per rendere impossibile orientarsi in un labirintico presente in cui l'ambiguità diventa codificata. Essa è tale sul set grazie alla macchina da presa, alle scene, ai ruoli che danno vita a rapporti dichiaratamente contraffatti; ma lo è pure al di fuori di esso, dove per vincerli non è sufficiente adottare filtri separatori.

L'intera fusione tra questi due piani si realizza in lui, che diventa, in una visione picaresca del romanzo, portatore delle pene e, al contempo, liberatore di tutta l'umanità: immolando la propria persona sull'altare della mistificazione e della meccanizzazione, egli diventa un vero eroe pirandelliano, inavvertitamente fuori dalle righe, ma sentitamente partecipe delle proprie azioni:

Già i miei occhi, e anche le mie orecchie, per la lunga abitudine, cominciano a vedere e a sentir tutto sotto la specie di questa rapida, tremula, ticchettante riproduzione meccanica.³⁶³

Gubbio, che ha già conosciuto questa commistione nel momento in cui il cinema fa irruzione nell'ospizio per girarvi «*un interno dal vero*» di fronte al quale resta

[...] disgustato [per] [la] sconcia contaminazione di quella triste realtà, [...] con la stupida finzione che il Polacco era venuto a inscenarvi [...]³⁶⁴

giustifica la propria riduzione a macchina riconducendo il mondo a due categorie: quella dell'essenziale e quella del superfluo. Quest'ultima viene identificata con la sovrabbondanza di facoltà propria dell'uomo: essa, pur idealmente vantaggiosa, ha la colpa di averlo allontanato dai suoi bisogni naturali – per rispondere ai quali, d'altra parte, basta la ripetizione di atti che vi si adattino secondo necessità:

Che giova all'uomo non contentarsi di ripetere sempre le stesse operazioni? Già, quelle che sono fondamentali e indispensabili alla vita deve pur compierle [...]. Tutte le altre, mutate e rimutate di continuo smaniosamente, è assai difficile che non gli si scoprano, presto o tardi, illusioni o vanità, frutto come sono di quel tal superfluo di cui non si vede su la terra né il fine né la ragione.³⁶⁵

Quel «su la terra» riecheggia i riferimenti all'immanenza e alla trascendenza già visti nel *Fu Mattia Pascal*. Anche qui si chiama in causa la seconda – in tal caso per indiretta contrapposizione – non per sminuirla o negarla, ma per portare l'attenzione, grazie al meccanismo del confronto, sulla prima e sulla pochezza che la priva dei mezzi per fare a gara con l'altra:

Forse quel tormento è segno e prova (speriamo non anche caparra) di un'altra vita oltre la terrena; ma stando così le cose sulla terra mi par proprio d'aver ragione quando dico ch'essa è fatta più pe' i bruti che per gli uomini.³⁶⁶

La condanna finale non spetta dunque a questi ultimi, ma all'ambiente che li ospita; a loro, però, resta la colpa di farsi sempre più inadeguati a tale situazione già inospitale, perché incapaci di gestire correttamente le proprie facoltà e ladini a farsi irretire da esse fino esserne dominati, così come sottomessi sono ormai alle macchine che loro stessi hanno inventato.

³⁶³ *Ivi*, p. 524.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 538.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 527.

³⁶⁶ *Ibid.*

3.2.2. Un altro personaggio: Simone Pau

Tutte queste considerazioni indaginose costituiscono il rovescio della medaglia alla parte del romanzo più prettamente narrativa, che s'avvia al paragrafo III del *Quaderno* d'apertura. La narrazione in prima persona s'apre dunque al tempo presente per poi regredire al passato quando Gubbio inizia a raccontare i fatti accadutigli dall'incontro fortuito avuto con Simone Pau, a Roma, dove questo lo introduce nell'ambiente della *Kosmograph*. Per portare il protagonista in una realtà insolita – novello e umoristico Virgilio – quest'uomo non può non essere delineato con quei tratti fuori dagli schemi, grotteschi e surreali, tipici dei personaggi pirandelliani:

Simone Pau alzava di tratto in tratto la testa scoperta, su cui i lunghi capelli grigi, lisci, sono partiti in mezzo da una scriminatura alla nazzarena, ma a zig-zag, perché fatta con le dita, in mancanza di pettine. Questi capelli, poi, tirati di qua e di là dietro gli orecchi, gli formano una curiosa zazzaretta rada, ineguale. Cacciava via una grossa boccata di fumo e restava un pezzo, ascoltandomi, con l'enorme bocca tumida aperta, come quella di un'antica maschera comica. Gli occhi sorcini, furbi, vivi vivi, gli guizzano intanto qua e là come presi in trappola nella faccia larga, rude, massiccia, da villano feroce e ingenuo. Credevo rimanesse in quell'atteggiamento, con la bocca aperta, per ridere di me, delle mie disgrazie e delle mie speranze.³⁶⁷

Sarà proprio questo personaggio dall'identità fisionomica non classificabile – un po' sacerdote, un po' comica macchietta, un po' pietoso indigente, un po' villano agreste e rude – scompostamente pettinato e dagli occhietti maleficamente vivaci che lasciano presagire mala fede piuttosto che fraterna bonomia, a illuminare il nostro sul significato dell'esistenza e dei rapporti che instaurano con lei e fra loro gli individui che di essa fanno parte:

- Scusa, e come so io del monte, dell'albero, del mare? Il monte è monte, perché io dico: *Quello è un monte*. Il che significa: *io sono il monte*. Che siamo noi? Siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo. Io sono il monte, io l'albero, io il mare. Io sono anche la stella, che ignora se stessa!

Restai sbalordito. Ma per poco. Ho anch'io – inestirpabilmente radicata nel più profondo del mio essere – la stessa malattia dell'amico mio. La quale, a mio credere, dimostra [...] che [...] la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie.³⁶⁸

Simone Pau, sconvolgendo le attese di Serafino – che si aspetta di essere da lui addirittura deriso – e del lettore avvezzo alle consuetudini romanzesche codificate – che istintivamente non ripongono fiducia in un personaggio così “sconclusinato” e disordinato (al pari della scriminatura a zig zag e non diritta) riveste, invece, un ruolo fondamentale e costruttivo.

³⁶⁷ *Ivi*, pp. 536-6.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 526.

Costui afferma pedagogicamente quella preminenza del sistema verbale che già si è vista emergere nel Mattia Pascal; in più, però, egli esce dalla sottomissione a esso grazie alla capacità di definire il mondo a lui circostante dinamicamente e non staticamente. Gli uomini, così illuminati da questa logica possibilista – ma non casuale – non vengono ridotti in un'identità circoscrivibile solo a un nome e a un cognome, ossia a una definizione che si possa assegnare e certificare una volta per tutte (si pensi al documento d'identità, alla lapide cimiteriale o alla targa celebrativa – secondo gli esempi visti nel *Fu*).³⁶⁹ Essi, al contrario, vengono accolti in un universalismo che li adatta a rapportarsi a quanto li circonda senza doverne essere soggiogati o sopraffatti. Essi si fanno cangianti e mobili, accogliendo senza più resistenze le impressioni che di volta in volta s'affacciano loro, ibridi, ma solo così dotati di una vera coscienza di sé.

Solo qualche pagina avanti, tuttavia, il lettore attento può cogliere il perché Pau riesca in questa operazione così “dotta”. Egli gode del vantaggio di sapersi prendere poco sul serio; il che, nel mondo umoristico tratteggiato a tinte forti da Pirandello, costituisce una delle proprietà più preziose:

Serio, veramente serio [– disse Simone Pau –, sai chi è? è il dottore senza collo, vestito di nero, con grossa barba nera e occhiali a staffa, che nelle piazza addormenta la sonnambula. Io non sono ancora serio fino a questo punto. Puoi ridere, amico Serafino].³⁷⁰

L'abilità teorica di quest'uomo ha tutta l'aria di preannunciare quanto il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* metterà in pratica al concludersi della sua avventura. Serafino, al contrario, ancora non lo comprende fino in fondo: ciò è denunciato dalla sua scelta esistenziale, volta alla fissità, anche se progressivamente aperta alla metamorfosi; dall'impressione ch'egli ha all'udire quelle parole: «Restai sbalordito»; da come ancora lo ricorda al tempo presente della sua scrittura, pur se forte dell'esperienza vissuta e della lungimiranza data dal ‘senno di poi’:

Non posso levarmi di mente l'uomo incontrato un anno fa, la sera stessa che arrivai a Roma. [...] Simone Pau: uomo di costumi singolarissimi e spregiudicati.³⁷¹

³⁶⁹ Si badi che Gubbio, ricordando la “mitica” casa dei nonni del Nuti, rammenta come il vecchio Carlo, in una sorta di tentativo ancestrale di estirpare il proprio dolore e quello dell'intera famiglia dopo la prematura morte del figlio, avesse cancellato il nome dalla targhetta di marmo sita sul «piastrino del cancello», lasciando la loro casa “priva di identità”. Gubbio giustifica questa scelta immaginando che il genitore abbia così voluto sviare la morte impedendole di ritrovare la via della loro abitazione, rimasta anonima. Anche se spinto da un sentimento privato e irrazionale, tale fuga dalla pubblica identificazione non può non riecheggiare il senso di isolamento legato alla perdita del nome già tante volte chiamata in causa nel corso di questo studio.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 530.

³⁷¹ *Ivi*, p. 525.

Tale singolarità non è stata dunque del tutto assorbita e giustificata da Gubbio, mentre l'amico non solo l'accetta e la persevera per se stesso, ma la ricerca pure nel prossimo. Egli, potendo godere di un posto riservato all'interno dell'ospizio, sceglie ugualmente di dormire nella grande sala comune insieme agli indigenti lì ricoverati

[...] per la compagnia che vi ritrova, e a cui ha preso gusto, di esseri obliqui e randagi.³⁷²

Lo stupore di Gubbio per le parole pronunciate dall'amico si muove di pari passo con il loro fraintendimento, tanto che esse vengono prese dal nostro come l'invito a un ritorno alla brutalità da collocarsi in una visione negativamente digressiva, che lui appella addirittura 'malattia'. Ciò fa sorgere in lui un'immanente rassegnazione:

Intendo dire, che su la terra l'uomo è destinato a star male, perché ha in sé più di quanto basta per starci bene, cioè in pace e pago.³⁷³

Si riconosce qui una vanità di tutte le cose di stampo religiosamente biblico o letterariamente petrarchesco, solo che anziché scegliere l'aspirazione ascetica come possibile via della salvezza, si opta per la redenzione attraverso l'annichilimento, l'annullamento: Serafino lo farà nella propria macchina da presa, così come Vitangelo Moscarda, parimenti, lo realizzerà mimetizzandosi nella natura.

Ancora una volta assistiamo a un percorso di deformazione e di regressione, contro gli ordinati dettami del romanzo di formazione: la lettura rovesciata porta fino al parossistico atto simbolico del battesimo, che Serafino vive da protagonista non per nascere o rinascere a nuova vita, ma per iniziare il suo cammino verso la perdita della stessa. Il capovolgimento è oggettivato dalla descrizione e dalla collocazione della medesima fonte battesimale, ironicamente individuata nel sozzo lavatoio dell'ospizio di carità presso cui il nostro trova riparo appena arrivato nella capitale:

Ciascuno qua si leva le proprie vergogne d'addosso, e si presenta nudo al battesimo di questa piscina!³⁷⁴

Il ribaltamento prosegue con la negazione della possibile redenzione dal peccato cui l'acqua sacra dovrebbe servire per donare al figlio di dio nuova purezza; Serafino invece, sa che non riuscirà più a ritrovarla perché consapevole che, al contrario,

³⁷² *Ivi*, p. 532.

³⁷³ *Ivi*, p. 527.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 531.

[...] L'uomo, [...] per me è rimasto il simbolo della sorte miserabile, a cui il continuo progresso condanna l'umanità.³⁷⁵

Non è più possibile dunque una lettura provvidenziale della realtà perché questa non si riconosce solo macchiata dal peccato originale, bensì pure – secondo una interpretazione immanentista – continuamente sferzata dall'altrettanto peccaminoso progresso, macchina mostruosa che divora l'uomo, Cerbero che punisce i peccatori avidi di eccessivo sviluppo e bramosi di spregiudicato profitto sino a contraddire le leggi di natura.

Particella di questa totalità, lo stesso protagonista attraversa un percorso di formazione / deformazione, secondo quanto egli stesso narra sui suoi quaderni: ciò a partire da quando si trova spettatore, ancora in tempi di gioventù, di una torbida vicenda sentimentale – circostanza consueta nelle trame del siciliano e passionale Pirandello. Da giovane precettore e amico di un ragazzo che si suicida per amore, il nostro vede ricomparire quel passato fosco e meschino proprio mentre lavora presso la casa cinematografica romana Kosmograph. La causa di tutti i mali è una donna, Varia Nestoroff, la donna-fiera, la donna fatale, la mangiatrice di uomini che incarna il *pathos*, la spregiudicatezza, la femminilità, la sensualità, la *ruolette* russa con la quale qualcuno già si è giocato la vita e qualcun altro rischia di farlo di nuovo. Il morto suicida è Giorgio Mirelli, ragazzo a cui Serafino, in un assolato paesaggio sorrentino, offriva ripetizioni; causa del gesto disperato l'amore per la «cacciatrice» – la Nestoroff, appunto – e il tradimento di lei con Aldo Nuti, giovane elegante, dai modi gentili e raffinati, fidanzato della sorella di Giorgio, Lina, detta Duccella. L'incontro fatale avviene proprio nella casa dei due fratelli, cresciuti amorevolmente dai nonni dopo la morte dei genitori, in occasione della presentazione ufficiale di Varia – che Giorgio, intrapresa l'attività di pittore, aveva incontrato a Capri, lontano dalla casa e dalle lezioni di ripetizione di Serafino – alla famiglia; dal giorno dell'uccisione il Nuti sparisce.

Tutta questa vicenda viene narrata da Serafino – nei panni di narratore onnisciente – il quale, approdato nella capitale e conquistato il posto di lavoro grazie all'intervento del caso e dell'amico Pau, se la sente a sua volta raccontare da Niccolò Polacco, una delle figure-principe all'interno della casa cinematografica, insieme a quella del commendator Borgalli e dell'attore Carlo Ferro: il primo è direttore di scena; il secondo, direttore generale e consigliere delegato – nonché simpatizzante della bizzarra e

³⁷⁵ *Ivi*, pp. 532-3.

capricciosa Nestoroff; il terzo, attore siciliano – oltre che fidanzato della stessa Nestoroff.

Il discorso sui fatti passati nasce proprio prendendo in considerazione la figura di questa donna, a quanto pare irrimediabilmente causa di scompiglio e inspiegabilmente malvagia, soprattutto nella gestione delle proprie relazioni amorose:

Nemici per lei diventano tutti gli uomini, a cui ella s'accosta, perché l'ajutino ad arrestare ciò che di lei le sfugge: lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, *di là da se stessa*.³⁷⁶

Serafino tuttavia la capisce, così come lui solo prova pietà per la tigre imprigionata nella gabbia e stupidamente condannata a morire davvero per inscenare una finzione.³⁷⁷ Egli – seppur non la giustifica³⁷⁸ (il che, d'altra parte, è un compito che a lui non spetta, lontano da intenti moraleggianti come devono essere tutti gli antieroi pirandelliani) – non trova in lei quella bestialità che vi vedono gli altri o meglio, non riconosce questa bestialità come autentica e sinonimo di malvagità perché

La belva, intanto, che fa male per un bisogno della sua natura, non è – che si sappia – infelice.

La Nestoroff, come per tanti segni si può argomentare, è infelicissima.³⁷⁹

La sua debolezza e dunque la sua malvagità sofferta, si rendono palesi agli occhi dell'operatore che si appassiona così allo studio di lei e della relazione amorosa ch'essa vive con l'attore Carlo Ferro.³⁸⁰ È così che il nostro capisce come l'attrice, a fronte di tutti i suoi capricci ed errori, soffra profondamente annullandosi al cospetto della macchina ed evidenziando così una doppiezza propria degli esseri tormentati, maledetti e per questo speciali e incompresi:

Ella sola prende sul serio [le sue violente espressioni], e tanto più quanto più sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie. [...] La Nestoroff è veramente disperata di ciò che le avviene; ripeto, senza volerlo e senza saperlo. [...] Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace.³⁸¹

³⁷⁶ *Ivi*, p. 558.

³⁷⁷ Il paragone fra la donna e la tigre viene dichiarato dallo stesso narratore, il quale, però, lo mette in bocca a malvagi che gli conferiscono un significato negativo: «(Non divago, perché la Nestoroff è stata paragonata da qualcuno alla bella tigre comprata, qualche giorno fa, dalla *Kosmograph*)». Vd. *ivi*, p. 552.

³⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 551.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 554.

³⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 555, 559.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 556-7.

La situazione peggiora quando alla Kosmograph giunge proprio Aldo Nuti, spinto da un'insana passione amorosa che accende in lui un irrefrenabile desiderio di rivedere la donna:

Non so nulla! So che Aldo Nuti fu attratto come in un gorgo e subito travolto come un fuscellino di paglia nella passione per questa donna. [...] La donna, che da mille e mille miglia lontano venne a portare lo scompiglio e la morte nella vostra casetta, ove insieme con quei gelsomini di bella notte sbocciava il più ingenuo degli idillii, io la ho qua, adesso, sotto la mia macchinetta, ogni giorno; e, se sono vere le notizie datemi dal Polacco, avrò tra poco anche lui qua, Aldo Nuti, il quale pare abbia saputo che la Nestoroff è prima attrice alla Kosmograph.³⁸²

Quel «più ingenuo degli idillii»³⁸³ è stato allora spezzato dall'arrivo dell'ammaliatrice, così come ora la casa cinematografica turba con i suoi frenetici rumori e movimenti la tranquilla viuzza di campagna in cui è ubicata. Essa è

Affossata, polverosa, appena tracciata in principio, ha l'aria e la mala grazia di chi, aspettandosi di star tranquillo, si veda, al contrario, seccato di continuo. Ma se non ha diritto a qualche fresco cespuglietto d'erba, a tutti quei fili di suono sottili vaganti, con cui il silenzio nella solitudine tesse la pace, al *quaquà* di qualche raganella quando piove e le pozze di acqua piovana rispecchiano nella notte rasserenata le stelle; insomma a tutte le delizie della natura aperta e deserta, un strada di campagna, parecchi chilometri fuori di porta, non so chi l'abbia veramente.

Invece: automobili, carrozze, carri, biciclette, e tutto il giorno un transito ininterrotto d'attori, d'operatori, di macchinisti, d'operai, di comparse, di fattorini, e frastuono di martelli, di seghe, di pialle, e polverone e puzzo di benzina.³⁸⁴

L'ambiente naturale – costante unità di misura con cui Serafino valuta le proprie impressioni sugli uomini che di tale ambiente fanno parte –³⁸⁵ è stato completamente stravolto dal sopravvento del fabbricato, la cui pesantezza e superbia sono ben rese anche dalle parole del narratore, ugualmente ponderose e invadenti:

[...] Nel muro in vista della strada e del viale, su la bianchezza abbarbagliante della calce, a lettere nere, cubitali, sta scritto:

LA «KOSMOGRAPH»

[...] Dirimpetto è un'osteria di campagna battezzata pomposamente *Trattoria della Kosmograph*, con una bella pergola su l'incannucciata, che ingabbia tutto il cosiddetto giardino e vi fa dentro un aria verde.³⁸⁶

L'ambiente è plasmato dal dominatore che ha marchiato chiaramente quanto gli compete assegnandovi il proprio nome per privatizzare non solo ciò che materialmente

³⁸² *Ivi*, pp. 564-5.

³⁸³ *Ivi*, p. 547.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 568.

³⁸⁵ «Inevitabilmente [...] noi *ci costruiamo*, vivendo in società... Già, la società per se stessa non è più il mondo naturale. È mondo costruito, anche materialmente! La natura non ha altra casa, che la tana o la grotta». Vd. *ivi*, p. 618.

³⁸⁶ *Ibid.*

gli appartiene, ma persino l'atmosfera che lì vi si respira, "colorandola" artificialmente a proprio piacimento («aria verde»).

Ugualmente, la naturalezza ideale a cui l'uomo dovrebbe tendere si è lasciata soggiogare dalla finzione. Già Mattia Pascal ha dimostrato come l'unione di queste due dimensioni sia impossibile; ora non resta che verificare se si possa ritornare alla prima per uscire dallo scacco in cui è incorsa l'umanità così artificiosamente strutturata.

Un passo verso questa direzione viene compiuto da due di quei personaggi che si potrebbero classificare nell'economia della narrazione come 'puri', ossia pienamente definiti nella loro benevolenza e incolpevolezza – contrariamente a come appaiono quelli umoristici, mai nettamente distinguibili tra "buoni" e "cattivi". Si tratta dei nonni Mirelli, i quali, dopo la tragica morte di figlio e nuora, si trovano a dover accudire i nipoti ancora bambini. Il contatto con quest'età ingenua e soprattutto ancora scevra dalla bruttura data dal rapportarsi col mondo circostante, chiusa in quel microcosmo rappresentato dalla loro casa di campagna, dona loro, già toccati da un senso quasi miracoloso di umiltà e semplicità che li ha sempre condotti a non inseguire il superfluo affanno deprecato dallo stesso Serafino, la prodigiosa capacità di ricrearsi, tanto che

[...] tutto per essi era diventato nuovo, il cielo, la campagna, il canto degli uccelli, il sapor delle vivande.³⁸⁷

È così che anche l'esteriorità e l'interiorità degli individui, le loro movenze, le loro sembianze, finanche le loro dignità – se macchiati, ma non compromessi dal peccato – subiscono una metamorfosi, proprio come accadrà a Serafino.

Quest'ultimo arriva alla tappa finale del suo percorso in maniera graduale, partendo dall'accettazione del soprannome che gli viene attribuito. Questo viene da lui interpretato non solo come lascito formale della vicinanza col prossimo, ma come vera e propria misconoscenza della sua persona. Egli tuttavia non se ne sente vittima, riconoscendovi lucidamente e semplicemente un esempio dei "segni" che la vita inevitabilmente, simile a un fiume che modella il letto in cui scorre, lascia sugli individui:

³⁸⁷ *Ivi*, p. 545. Anche solo quest'esempio, sulla scia del nostro confronto testuale, basta per confermare le ragioni del fallimento dell'impresa pascaliana: Adriano Meis, infatti, pur parlando di reincarnazione e di resurrezione, non si lascia andare certo a un tale gusto per la riscoperta. Il suo sguardo, evidentemente, è stato ormai troppo contaminato dalla realtà del suo *alter ego* Mattia per poter tornare a uno stato primigenio, che tanto meno l'operazione cui si sottopone può dunque restituirgli. Si badi che anche a Serafino viene proposta dal dott. Cavalea l'intervento chirurgico per guarirlo dal mutismo: egli, naturalmente, non lo sceglie, *in primis* perché sa essere la sua non una disfunzione fisica, bensì piuttosto mentale dalla quale, di conseguenza, il nostro non desidera essere curato, seppur ve ne fossero i mezzi. Cfr. *ivi*, p. 734.

- Ciao, *Si gira*...

Si gira è il mio nomignolo. Già!

Capita a una pacifica tartaruga d'acquattarsi proprio là, dove una ragazzaccio maleducato si china per fare un suo bisogno. Poco dopo, la povera bestiola ignara riprende pacificamente il suo tardo andare con su la scaglia il bisogno di quel ragazzaccio, torre inopinata.

Intoppi della vita!

Voi ci avete perduto un occhio, e il caso è stato grave. Ma siamo tutti, chi più chi meno, segnati, e non ce n'accorgiamo. La vita ci segna; e a chi attacca un vezzo, a chi una smorfia.³⁸⁸

3.2.3. Gli apologhi

Con geniale abilità Pirandello si è dimostrato qui in grado di manipolare la propria materia narrativa tanto da far viaggiare il lettore a trecentosessanta gradi in tutto lo spazio dello scibile, dalle Malebolge – come in questo caso – al Paradiso. La bassezza spinta alla volgarità non viene certo usata per compiacere un manieristico gusto triviale, ma per comunicare umoristicamente quasi l'indescrivibile e l'ineffabile, forte di immagini universalmente comprensibili proprio per la loro spiazzante e sprezzante evidenza.

Una storia brevissima, improvvisa e fuggente come un lampo di sana follia dopo il quale, però, nulla ritorna come prima perché esso, grazie alla sua prospettiva decentrata, illumina sull'essenza della realtà. Questa dunque si trova celata non necessariamente dietro grandi speculazioni esistenziali, pesanti riflessioni ideologiche su immanenza e trascendenza – come quelle avanzate dal signor Paleari illustrando la sua «lanterninosofia» – bensì anche e per converso in quanto vi è di più basso e persino grossolano, ma non per questo meno autentico.

Torna dunque l'attenzione del Pirandello sull'intervento del caso nelle vicende degli esseri viventi e su come essi lo subiscano spesso passivamente o addirittura inconsapevolmente.

Non è la prima volta che l'autore inserisce in questo romanzo, fra il normale procedere dell'intreccio, apologhi parentetici allo scopo non di intrattenere, ma di far riflettere il lettore: l'altro è quello sulla malvagità, avente come protagonisti l'avventuriero, il beccaccino e il cacciatore.

Capolavoro di bravura scrittorica e di sensibilità narrativa, la vicenda racconta delle avventure dei tre protagonisti, le quali s'incrociano e si scontrano in un'umoristica tangenza di universi staccati fra loro nella forma, ma uniti nella sostanza:

³⁸⁸ *Ivi*, pp. 569-70.

Un beccaccino, più ardito degli altri, dice ai compagni:

- Voi state qua, riparati in questa fratta. Io andrò a esplorare intorno e, se trovo di meglio, vi chiamerò.

Un vostro amico ingegnere, d'animo avventuroso, membro della Società Geografica, ha accettato l'incarico di recarsi in Africa, non so bene (perché bene non lo sapete neppur voi) per quale esplorazione scientifica. Egli è ancora lontano dalla mèta [...].

Oggi è domenica. Voi vi alzate presto per andare a caccia. Avete fatto i preparativi jeri sera, ripromettendovi un gran piacere. Scendete dal treno, àlacre; vi allontanate per la campagna fresca, verde, un po' nebbiosa, in cerca d'un buon pasto per gli uccelli di passo. State all'aspetto mezz'ora, un'ora: cominciate a stancarvi e togliete di tasca il giornale comperato prima di partire, alla stazione. A un certo punto, avvertite come un frullo d'ali fra l'intrico dei rami nella macchia; lasciate il giornale; vi avvicinate cheto e chinato; prendete la mira; sparate. Oh gioia! Un beccaccino!

Sì, proprio un beccaccino. Proprio quel beccaccino esploratore, che aveva lascito i compagni nella fratta.

So che voi non mangiate la caccia: la regalate agli amici: per voi tutto è qui, nel piacere di uccidere quel che chiamate selvaggina.

La giornata non promette bene. Ma voi, come tutti i cacciatori, siete un po' superstizioso: credete che la lettura del giornale vi abbia portato fortuna, e ritornate a leggere il giornale al posto di prima. Nella seconda pagina, trovate la notizia, che il vostro amico ingegnere, andato in Africa per conto della Società Geografica, attraversando quelle tali plaghe selvagge e deserte, è morto sciaguratamente: assaltato, sbranato e divorato da una belva.

Leggendo con raccapriccio la narrazione del giornale, non vi passa neanche lentamente per il capo di porre il paragone tra la belva, che ha ucciso il vostro amico, e voi, che avete ucciso il beccaccino, esploratore come lui.

Eppure, starebbe perfettamente nei termini, e temo anzi con qualche vantaggio per la belva, perché voi avete ucciso per piacere e senza alcun rischio per voi d'essere ucciso; mentre la belva per fame, cioè per bisogno, e col rischio d'essere uccisa dal vostro amico, che certamente era armato.³⁸⁹

Non sarà difficile abbandonarsi – come riconosce lo stesso Pirandello nelle righe seguenti – alle banalità della retorica per dare una facile interpretazione della semplice vicenda esemplare; la verità è che la lucidità, nell'universo pirandelliano, non è per niente cosa semplice e l'onestà intellettuale (in questo caso quella di riconoscere la vera natura di un proprio atto), rimane merce rara. Privo di tale rarità, il cacciatore non ammette, infatti, la propria metamorfosi a bestia, che lo rende essere ben peggiore di quello ch'egli ha ucciso, spinto da ragioni inutili, oltre che indotte, quindi non naturali.

Il *clou* di questi momenti ovidiani presenti all'interno del romanzo arriva con l'inaspettato, l'imprevedibile, il terribile istante in cui Serafino si trova a essere non solo testimone oculare di un efferato omicidio, ma anche colui che contribuisce a mantenerne viva la memoria e addirittura la fama, obbediente a quelle regole del commercio dell'intrattenimento le quali già allora – come oggi – non disdegnavano *voyeurismo* e cattivo gusto per accattivarsi gli spettatori, suscitando in loro gli istinti più nascosti e pruriginosi.

³⁸⁹ *Ivi*, pp. 552-3.

È da allora che l'operatore abbandona completamente l'identità di uomo: la sua mano sarà per sempre manovella e il suo cuore – da allora in poi imperturbabile nelle passioni – non patirà la solitudine che sarà conseguente all'isolamento portatogli dal mutismo. Da allora, quindi, Serafino Gubbio sarà per sempre e solo Si gira (non come Mattia che, dopo essere stato Adriano Meis, si condanna a tornare 'il fu Mattia Pascal', accettando di giustificare la propria esistenza con il marchio della morte e non con la pienezza della vita).

Anche Serafino muore al compimento della propria trasformazione in macchina, ma il suo cammino verso questa sorte è lineare, logico, determinato e finalistico, proprio perché volge a una fine che può essere detta davvero tale, ossia che non è un ripiego, un surrogato di qualcos'altro.³⁹⁰

Prima ancora del "decesso" e con la consueta lucidità che lo contraddistingue, egli avverte persino la solita disgregazione e la moltiplicazione che caratterizza gli esseri umani:

[...] Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro: il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità. Si spiega così come uno, che a ragione sia amato da me, possa con ragione essere odiato da un altro. Io che amo e quell'altro che odia, siamo due: non solo; ma l'uno, ch'io amo, e l'uno che quell'altro odia, non sono punto gli stessi; sono uno e uno: sono anche due. E noi stessi non possiamo mai sapere, quale realtà ci sia data dagli altri; chi siamo per questo e per quello.³⁹¹

L'ignoranza verso la stessa vita, è compresa e accettata con una consapevolezza imperturbabile, resa forte dal fatto che Si gira vuole bastare a se stesso, senza impegnarsi per essere riconosciuto univocamente dal prossimo.

Neppure l'amore – o il desiderio di esso – riesce più a incrinare tale monolitico sistema di certezze. Come l'innamoramento è una condizione per definizione destabilizzante, in quanto porta un individuo a voler piacere ed essere accettato da un altro, così Serafino vi rinuncia per uscire dal gioco della vita e da una delle parti più coinvolgenti ch'essa offre di recitare: quella dell'amante.

L'uomo riduce così la passione che prova per l'attricetta improvvisata incontrata alla Kosmograph a un mezzo di cui servirsi per accogliere in sé, attraverso il sentimento

³⁹⁰ Per giungere alla conclusione di questo processo, il nostro rischia veramente la vita restando sulla scena in balia della tigre feroce che ha già ucciso il Nuti. Egli, pur essendo consapevole di tale pericolo, sceglie tuttavia di non fuggire, come ipnotizzato non tanto da quanto sta accadendo davanti a lui, ma dai suoi stessi movimenti, da quel braccio che seguita impassibile a giare la manovella. Il Gubbio dunque sarebbe anche pronto a immolarsi facendo un vero e proprio sacrificio di sé; al contrario, Mattia, tracotante, addirittura scherza con la morte, oltre che con la dea bendata, seguendo a prendersi gioco di essa, convinto di gestirla a proprio favore.

³⁹¹ *Ivi*, pp. 581-2.

dell'amata, quello dell'intera umanità, facente capo a concetti di solidarietà e fratellanza già vicini a quelli che saranno di Vitangelo Moscarda:

Oh signorina Luisetta, se sapeste che gioia ritraeva dal proprio sentimento la persona – *non necessaria* come tale, ma come cosa – che vi stava davanti! Pensate voi, che io – pur standovi così davanti come una cosa – potessi entro di me sentire? Forse sì. Ma che cosa sentissi, sotto la mia maschera di impassibilità, non poteste certo immaginare. [...] Se sapeste come sento, in certi momenti, *il mio silenzio di cosa!* [...] Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioie, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento.³⁹²

Anche qui, allora, abbiamo una sorta di metamorfosi che ha come protagonista il sentimento amoroso stesso, il quale vuole tendere a diventare Amore, ossia a passare dalla valenza individuale³⁹³ a quella cosmica, identificandosi con l'Amore di Venere, dea del piacere che ha dato vita all'universo congiungendosi in passionale amplesso col dio della guerra Marte.

Sarà poi il sentimento di altri, e non quello di Luisetta, a dare al nostro operatore quel totale e assoluto «silenzio di cosa», segno della meccanizzazione che, umoristicamente, Serafino sa di dover portarsi dietro, una volta raggiunta, anche dopo la morte vera e propria, quella naturale:

Sorridevo perché m'immaginavo al cospetto del Dio Creatore, al cospetto degli Angeli e delle anime sante del Paradiso, dietro il mio grosso ragno nero sul treppiedi a gambe rientranti, condannato a girar la manovella, anche lassù, dopo morto.³⁹⁴

Come Serafino sarà un giorno al cospetto di Dio, così ora davanti a lui e alla sua macchinetta stanno gli attori, straniati dalla possibilità di vedersi vivere: essa non segna un privilegio, ma una condanna, la quale tuttavia è meno aspra perché si confronta con scene fittizie e non con la realtà nuda e cruda.

In quest'ultimo caso sì che sorgerebbe la vera tragedia, in quanto l'uomo vedrebbe se stesso immerso nella propria quotidianità, fatto innaturale e destabilizzante:

[...] Ma se [la professione di operatore] fosse applicata solamente a cogliere, senz'alcun stupida invenzione o costruzione immaginaria di scene e di fatti, la vita, così come viene [...]. Chi sa come ci sembrerebbero buffi [gli atti della vita]! più di tutti i nostri stessi. Non ci riconosceremmo, in prima; esclameremmo, stupiti, mortificati, offesi: «Ma come? Io, così? io, questo? cammino così? rido così? io, quest'atto? io, questa faccia?». Eh, no, caro, non tu: la tua fretta, la tua voglia di fare questa o quella cosa, la tua impazienza, la tua smania, la tua ira, la tua gioja, il tuo dolore... Come puoi sapere tu, che

³⁹² *Ivi*, p. 606.

³⁹³ «Per certuni, vorrei dire per moltissimi che non sanno vedere se non se stessi, amare l'umanità, spesso, anzi quasi sempre, non significa altro, che esser contenti di sé». Vd. *ivi*, p. 561.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 612.

le hai dentro, in qual maniera tutte queste cose si rappresentano fuori! Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo! [...] questa vita, senza requie, che non conclude.³⁹⁵

Vedersi vivere significa poter dare un volto e una forma alle proprie emozioni col rischio di privarle della loro caratteristica principale, ossia la loro intangibilità. Incorporate e impalpabili, esse, infatti, devono sempre restar tali per non inibire il soggetto il quale, altrimenti, si trova a non riuscire più a viverle, ma a doverle interpretare.

Queste considerazioni nascono in occasione di una semplice conversazione con un banale avventore che innesca nel nostro – come frequentemente accade in Pirandello con questi tipi secondari e sfuggenti, ma il cui intervento è quasi provvidenziale – il meccanismo della riflessione.

Ecco allora il senso della vicenda del signor Cavalea – medico psichiatra e padre della ragazza di cui Serafino si è invaghito – ossessionato dalla gelosia morbosa della moglie, che arriva ad atteggiarsi a pazza per questo. Da tale attaccamento morboso non ci si aspetti però un atteggiamento altrettanto amorevole, riservato invece dalla donna alla sua cagnetta, amata in modo proporzionale a quanto il marito viene trascurato. L'amore che Nenè ha nei confronti della bestiola diventa umoristicamente grottesco a fronte del disprezzo nutrito per l'uomo, il quale, non a caso, è al contempo perseguitato anche dall'animale che gli rosicchia abitualmente la biancheria. Non ci sorprenderà infine sapere che costui, oltre ad essere martire della propria famiglia e del proprio lavoro – che lo costringe ad accettare lucidamente la condizione patologica, ma non per questo meno insopportabile, della consorte – è anche fisicamente brutto, quanto meno condannato a un difetto facilmente visibile e che lo priva evidentemente di qualcosa: dei capelli, sostituiti da una non bella e ben riconoscibile parrucca.

Ma come in una parabola biblica, in cui gli ultimi sono beati perché diventeranno i primi, è proprio da persone come queste, portatrici di quel senso della contraddittorietà che costituisce il nucleo dell'umorismo, che il nostro operatore riceve messaggi positivi, tali non perché “di speranza”, ma perché autentici e reali, non filtrati né mascherati per sottostare al gioco illusionistico che manipola chi bada più alla forma che non alla sostanza. Vediamolo, dunque, questo marito, martire della moglie, della figlia turbata dal fatto di non poter far sfoggio di un padre aitante e piacente, dell'animale domestico

³⁹⁵ *Ivi*, p. 614.

più amato di quanto non sia lui e, addirittura, del proprio aspetto fisico che ha deciso irrevocabilmente per lui un destino spostato verso la sublime ridicolaggine:

Un uomo di quarantacinque anni, ridotto in quello stato, di cui la moglie sia ancor così ferocemente gelosa, non può non essere enormemente ridicolo! Tanto più poi, in quanto per un'altra sciagura nascosta, un'oscena calvizie precoce, dovuta a un'infezione tifoidea, di cui poté salvarsi per miracolo, il pover uomo è costretto a portar quella parrucca artistica sotto un cappellaccio capace di sostenerla. La spavalderia di questo cappellaccio e di tutti quei cernecchi arricciolati, contrasta così violentemente con l'aria spaurita, scontrosa e circospetta del viso, che è veramente una rovina per la sua serietà, e anche, certo, un continuo crepacuore per la figliola.³⁹⁶

Quest'uomo dunque è una macchietta poco divertente, paragonabile a un pagliaccio col volto di Pierrot, sempre "sporcato" da una lacrima triste. Ciò lo rende portatore di quella duplicità che, umoristicamente, suscita raccapriccio e pietà insieme, com'egli stesso confessa a Serafino durante uno sfogo in cui cerca di giustificare la propria situazione:

Nessuna disgrazia può essere maggiore e peggiore della mia. Avere una moglie che si sente amata soltanto da una cagna! [...] E tanto più la ama, tanto più s'accorge che tra essa e me s'è stabilita ormai da un pezzo un'antipatia, signor Gubbio, invincibile! invincibile! [...] Fortuna signor Gubbio, sempre dico, fortuna che son medico! Ho l'obbligo da medico, di capire che questo sviscerato amore per una bestia è anch'esso un sintomo del male! Tipico, sa?³⁹⁷

Con il medesimo gioco di equilibri e di sfavori e favori che già abbiamo visto campeggiare nell'*Altalena delle antipatie* di Alberto Cantoni, pure qui ci si trova di fronte a un sistema di vasi comunicanti per dosare sentimenti e simpatie; ancor più paradossalmente però, i soggetti ora coinvolti a contendersi il piatto più pesante della bilancia, sono un uomo e un cane e, beffa oltre la beffa, i favori non pendono per il primo. Ancor più grottesco, il fatto che la bestiola venga amata in modo direttamente proporzionale a quanto questa si permette di disprezzare il padrone.

Come per Simone Pau, tuttavia, proprio da questa persona così sconvolta il nostro riceve insegnamenti fondamentali che gli fanno addirittura presagire l'infausto destino di un finale infelice per quel dramma che si va consumando tra le pareti della casa cinematografica.

Lo scoppio del dramma è, infatti, ormai alle porte: siamo alla fine del romanzo e Si gira continua narrare a posteriori il racconto di quanto gli accadde alla Kosmograph.

L'incontro tra i due pretendenti della Nestoroff, il Ferro e il Nuti, porta il secondo a sfidare il primo offrendosi di sostituirglisi nella temeraria scena dell'uccisione della

³⁹⁶ *Ivi*, p. 633.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 649.

tigre, per la quale ormai da tanti giorni nella compagnia ci si prepara e che ora, a maggior ragione, è motivo di curiosità e scompiglio. Per Serafino è, al contrario, un momento di pacificazione, per lo meno con quell'animale in gabbia che tanto lo ha fatto sospirare fin dal suo arrivo, da lui solo compatito perché compreso nel suo istinto ferino e nell'ingiusta costrizione non solo a essere allontanato dal proprio stato di natura, ma persino a diventare attore per poi, però, andare incontro a una morte vera.

Serafino non sa ancora che tale fine non toccherà solo alla bestia. Il Nuti ha ormai programmato tutto: approfittare di imbracciare il fucile per uccidere la vera fiera di cui lui ha paura, ossia Varia, a costo di essere poi egli stesso, a sua volta, sbranato dalla tigre. E così, infatti, vanno le cose: il tutto nella frazione di pochi secondi, sufficienti però per far cadere a terra esanime la donna e per permettere alla tigre di lacerare brano a brano il folle amante, fino a che non viene uccisa da un colpo di pistola fatto scoppiare da uno degli altri astanti.

Mentre accade tutto questo, Gubbio è lì nel posto assegnatoli, dentro la gabbia, impassibile, a girare senz'interrompersi, mentre un autentico dramma si consuma sotto i suoi occhi e davanti al suo obiettivo. È questa dunque l'occasione che permette al nostro protagonista di sperimentare la sua totale impassibilità e dunque la sua assoluta assimilazione alla macchina, tale per cui da quel giorno sarà completamente muto e avrà dunque conquistato quella atarassia fin dall'inizio della vicenda perseguita:

Non gemevo, non gridavo: la voce, dal terrore, mi s'era spenta in gola, per sempre.

Ecco. Ho reso alla Casa un servizio che frutterà tesori. [...] Tesori si sarebbero cavati da quel *film*, con chiasso enorme e la curiosità morbosa, che la volgare atrocità del dramma di quei due uccisi avrebbe suscitato da per tutto.

Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo ad una delle tante macchine dall'uomo inventate per sua delizia, non avrei supposto. [...] Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto. [...] Io ho già conquistato l'agiatezza con la retribuzione che la Casa m'ha dato [...]. È vero che non saprò che farmi di questa ricchezza; ma non lo darò a vedere a nessuno, meno che a tutti a Simone Pau che viene ogni giorno a scrollarmi a ingiuriarmi per smuovermi da questo silenzio di cosa [...]. No, grazie. Grazie a tutti, or basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.³⁹⁸

Finalmente Serafino può dirsi totalmente immerso nell'Oltre che gli permette di stare in pace con se stesso senza, però, dover patire il prezzo che per questo bisogna pagare, ossia la solitudine e l'isolamento, cioè le medesime condizioni che hanno segnato lo scacco di Mattia Pascal. Serafino ha raggiunto deterministicamente il totale adattamento all'ambiente circostante, secondo le proprietà delle bestie e dei bruti, esseri

³⁹⁸ *Ivi*, pp. 733-5.

autentici perché in grado di adattarsi alle necessità senza lasciare spazio al superfluo, ossia ai condizionamenti delle circostanze, ignorando che la realtà da cui ci si lascia manipolare spesso non è quella che si vede.

Inutile dunque sprecare voce in questo contesto corrotto, dove, per converso, trova senso il mutismo di Si gira e la conseguente composizione dei *Quaderni*, sorta di lascito testamentario della vicenda che ha fatto di un uomo non solo un altro uomo, bensì un uomo che non è più, ma che è altro:

Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, conchiudo queste mie note.

Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini. Ho perduto la voce; sono rimasto muto per sempre. In una parte di queste mie note sta scritto: «Soffro di questo mio silenzio, in cui tutti entrano come in un luogo di sicura ospitalità. *Vorrei ora che il mio silenzio si chiudesse del tutto intorno a me*». Ecco, s'è chiuso. Non potrei meglio di così impostarmi servitore d'una macchina.³⁹⁹

³⁹⁹ *Ivi*, p. 726.

3.3. VITANGELO MOSCARDA: LA SCOMPOSIZIONE UMORISTICA DEL PERSONAGGIO

Se Mattia Pascal è rimasto intrappolato in un equivoco formale, mentre Serafino Gubbio si è liberato da ogni fraintendimento a costo di rimanere legato ai meccanismi del suo marchingegno infernale, Vitangelo Moscarda, protagonista del romanzo *Uno, nessuno e centomila*,⁴⁰⁰ riesce a essere totalmente e autenticamente libero, a uscire dalla forma per farsi disponibilità di tutte le forme, seguendo l'evolversi della vita in lui e in ciò che lo circonda. Vitangelo è in grado di superare la barriera dei finti condizionamenti perché esce al punto tale da se stesso da arrivare non solo a vedersi vivere – che, da solo, è fatto innaturale e quindi in sé nocivo – ma a esistere in tutte le cose, a farsi centomila, cioè nessuno, per la prima volta superando il rifiuto della vita, ossia la morte, e affermare così l'inesistenza vera e propria.

Questo personaggio riesce a completare il proprio processo evolutivo perché evita di dibattersi esclusivamente contro l'estraneità altrui: egli comprende che il vero nemico da combattere, in fondo, è il forestiero che ha dentro, essendo egli duplice e molteplice agli occhi degli altri e quindi, in realtà, non univoco nemmeno per se stesso, tanto da un punto di vista diacronico, quanto sincronico.

Nel paragrafo III del *Libro Primo*, intitolato ironicamente *Bel modo d'esser soli!*, Vitangelo vuole abbattere la credenza che per cercare la solitudine basti isolarsi, ad esempio ritirandosi al chiuso d'una stanza; ciò non servirà, in quanto l'affiorare dei ricordi ci presenterà di continuo un altro noi, quello d'allora, certamente diverso da quello attuale; senza contare che uno specchio sarà sempre lì, a porci faccia a faccia con una realtà almeno duplice in tutti gli istanti:

Nel mio scrittojo non c'erano specchi. Io avevo bisogno d'uno specchio. [...] Per voi, esser soli, che vuol dire?

Restare in compagnia di voi stessi, senz'alcun estraneo attorno.

Ah sì, v'assicuro ch'è un bel modo, codesto, d'esser soli. Vi s'apre nella memoria una cara finestra [...].⁴⁰¹

Questo bisogno dello specchio con cui confrontarsi dimostra che, se prima i personaggi pirandelliani cercavano di risolvere la loro persona attraverso il sofferente confronto con il prossimo, il nostro ora trova l'illuminazione perché sposta totalmente

⁴⁰⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 747.

l'ottica su di sé, tanto da sfruttare anche l'approccio altrui per modificarsi non in funzione del mondo esterno, ma di quello interiore.

A causa della scoperta rivoluzionaria che Moscarda si trova a fare sulla propria pelle, in lui si verificano molti atteggiamenti grotteschi, i quali, se letti correttamente grazie al sentimento del contrario, provocano simpatia proprio mentre rivelano il pietoso imbarazzo e il goffo indugio⁴⁰² nati dalle indagini e dalle conseguenti rivelazioni cui si dispone la sua mente, dopo la constatazione mossagli dalla moglie a proposito del suo naso:

- 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.⁴⁰³

Dopo aver cercato altre mancanze fisiche di cui non s'era fin'allora accorto (le sopracciglia ad accento circonflesso, le orecchie attaccate male, il dito mignolo delle mani, la gamba destra «un pochino più arcuata dell'altra», persino un «codiniccio» di capelli sulla nuca), così l'uomo si vede, guardandosi per la prima volta con una vera coscienza di sé:

E guardai nello specchio il primo riso da matto.⁴⁰⁴

Come risvegliatosi da un torpore durato non si sa quanti anni – forse da sempre – il nostro si rende conto che, così come non era consapevole dei propri difetti fisici e del peso che essi potevano avere per gli altri, ugualmente gli manca la cognizione di chissà quante impressioni che il prossimo ha su di lui e che coinvolgono tutta la sua persona, corpo e anima:

Mi si fissò il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che fin'ora, dentro di me, m'ero figurato d'essere.⁴⁰⁵

⁴⁰² In apertura di romanzo, è lo stesso Vitangelo a descrivere così la sua sorpresa e il conseguente atteggiamento assunto dopo le osservazioni mosse sul suo naso: «Restai [...] con un misto d'avvilimento, di stizza e di meraviglia»; quando ricorda la scoperta dell'attaccatura alla nuca dei suoi capelli, i quali formavano un «codiniccio» da lui fin'allora da lui ignorato, parla invece di «sogghignetto frigido». Ugualmente «ribrezzo e sgomento» sono le reazioni scaturite ai primi approcci con «*l'estraneo inseparabile da me*». Vd. *ivi*, pp. 743, 745, 749.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 739.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 758.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 743.

Quello che da ora lo interessa, non è dunque né l'ulteriore scoperta di imperfezioni estetiche, né, tanto meno, la speranza di poterle correggere; l'osservazione si sposta, invece, su un altro piano rispetto all'esteriorità: quello della coscienza, di cui ora l'uomo vuole riappropriarsi compiendo la ricerca del vero *io* attraverso l'eliminazione di tutte le proiezioni di cui questo era stato oggetto, in più senza rendersene conto:

[...] Non diedi alcuna importanza a quei lievi difetti, ma una grandissima e straordinaria al fatto che tant'anni ero vissuto senza mai cambiar di naso, sempre con quello, e con quelle sopracciglia e quelle orecchie, quelle mani e quelle gambe; e dovevo aspettar di prender moglie per aver conto che li avevo difettosi.⁴⁰⁶

Egli si sente dunque in dovere di riappropriarsi delle redini della propria esistenza, sebbene non abbia trascurato fin'allora frequenti momenti di riflessioni e considerazioni

[...] che mi scavavano dentro e mi bucheravano giù per torto e sù per traverso lo spirito, come una tana di talpa [...].⁴⁰⁷

Evidentemente, però, queste non erano state sufficienti per farlo uscire, almeno intellettualmente, da quell'inerzia che lo caratterizza e che lo ha sempre portato a

[...] rimanere così, fermo ai primi passi per tante vie [...].⁴⁰⁸

Mai spinto da alcuna smania di raggiungere traguardi e toccare mete, Vitangelo rinuncia volontariamente agli affanni e alle false illusioni con cui se ne paga la rincorsa, ma in questo modo anche all'appartenenza a se stesso, per concentrarsi invece tutto sugli altri:

Purtroppo non avevo mai saputo dare una qualche forma alla mia vita; non mi ero mai voluto fermamente in un modo mio proprio [...]. Ed ecco, intanto, che me n'era venuto! Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di fusione continua [...]; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m'avevano data [...].⁴⁰⁹

Così ha fatto pure con la consorte, presa secondo la volontà di quel padre padrone il quale, da ché l'ha messo al mondo, segnò la sua esistenza.

La vita di Moscarda, sempre condizionata da volontà esterne e da insuccessi, non è mai stata troppo semplice: se lo stato magmatico e informe in cui si trovava, anche se di per sé positivo, l'ha resa di facile concessione agli altri, ben peggiore si rivela ora (dopo il naso e lo specchio e le sopracciglia e l'estraneo dentro di sé), al punto che «Male»,

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 740.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 741.

⁴⁰⁹ *Ivi*, pp. 780-1.

come sinonimo di “malattia”, è il termine scelto per appellare questo nuovo stato della coscienza e dello sguardo sul reale. Esso non è però un morbo irreversibile, perché Vitangelo capisce di poterlo curare proprio sfruttandone il patimento, facendo del suo dolore un amaro farmaco:

Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato [...] il rimedio che doveva guarirmene.⁴¹⁰

Il provvedimento per evitare di impazzire, quindi per sottrarsi dal subire ancora una volta passivamente le circostanze esterne, viene trovato proprio sposando consapevolmente la scelta della follia, creando un vincente connubio fra ragione e squilibrio che fa di quest’ultimo la chiave adatta per aprire tutte le porte che d’ora in poi Moscarda cercherà di abbattere:

Seguitavo a camminare [...] con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch’era la strada appunto della mia realtà, quale mi s’era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e precedenti meco. Ma io era pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza [...].⁴¹¹

3.3.1. Le epifanie di Vitangelo

Vera e propria epifania, dunque, quella del naso storto,

[...] come se quel difetto del mio naso fosse un irreparabile guasto sopravvenuto al congegno dell’universo. [...] Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri. Ma il primo germe del male aveva cominciato a metter radice nel mio spirito e non potei consolarmi con questa riflessione.⁴¹²

È da questo momento che il ventottenne, età dichiarata in apertura di romanzo, inizia il suo cammino a ritroso verso la propria espiazione, attraverso un percorso scomposto, ma solo ora dotato di traguardo: quello di uscire completamente da se stesso per poter fare la conoscenza di quegli estranei che – ormai gli è sempre più chiaro – albergano dentro di lui e potersene liberare una volta per tutte, consapevole di essere ormai indipendente da loro, ossia di poter vivere senza un’identità.

Il concetto di estraneità occupa per lui una duplice collocazione, dentro e fuori di sé: questo lo porta a sentirsi perso non solo a contatto con il prossimo, ma pure con se

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 742.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 820.

⁴¹² *Ivi*, p. 811.

stesso, trovando lì un nemico peggiore di tutti quelli che potrebbe avere intorno, proprio perché tale nemico alberga niente meno che nella sua interiorità. Se è vero, infatti, che

Mi si fissò [...] il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere [,]⁴¹³

è altrettanto vero che

Io volevo esser solo in un modo affatto insolito, nuovo. Tutt'al contrario di quel che pensate voi: cioè *senza me* e appunto *con un estraneo attorno*. [...] La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno [...], così che la vostra volontà e il vostro sentimento restino sospesi e smarriti in un'incertezza angosciata e, cessando ogni affermazione di voi, cessi l'intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi.⁴¹⁴

Attraverso l'ottica ribaltata, necessaria per interpretare correttamente la battaglia di Vitangelo,⁴¹⁵ la vera solitudine, condizione indispensabile per riscattarsi da quel tarlo che si è insinuato dentro di lui a causa delle considerazioni altrui, va cercata e trovata proprio in compagnia degli altri.

Sono loro, con i pregiudizi e gli artifici di cui si fanno portatori, le uniche molle utili per far scattare le considerazioni che lo porteranno a uno stato di consapevolezza tale da renderlo davvero pago e sicuro perché capace di rinnovarsi ogni volta, non più ingabbiato in una forma preconstituita di cui tanto si sente la necessità, ma che è parimenti impossibile da raggiungere veramente:

Così io volevo esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere.⁴¹⁶

Se la sconvolgente scoperta di Vitangelo è quella di essere sempre qualcosa di diverso

[...] in questo e in quello dei miei conoscenti [,]⁴¹⁷

la novità assoluta sta nella risposta ch'egli trova a questo stato di cose: egli non cerca solo di isolarsi, come aveva fatto Mattia, né di mimetizzarsi, secondo la scelta di

⁴¹³ 811.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 748.

⁴¹⁵ «Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere [...]». Vd. *ivi*, p. 786.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 748.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 786.

Gubbio, ma vuole *estranarsi*.⁴¹⁸ Solamente così si può raggiungere quell'Oltre che abbiamo detto essere nuova meta e nuova linfa per questi personaggi, i quali deformandosi sconfiggono la morte. Tutto ciò significa riconoscere la differenza essenziale tra lo spirito e il corpo per realizzare che, se il secondo è un abito per il primo, ciò non significa debba determinarlo; esso, anzi, rischia di coprirlo e condizionarlo fino a impedirgli di palesare i suoi veri intenti. Lo studio di sé di fronte allo specchio ha, per Vitangelo, lo scopo di riuscire a guardare quel corpo con la distanza necessaria per allontanarlo dalla propria coscienza di sé, fino a

[...] vedere staccato dal mio spirito imperioso il mio corpo, là, davanti a me, nello specchio.

Ah, finalmente! Eccolo là!

Chi era?

Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse.⁴¹⁹

Il corpo non è più dunque necessario, ma accessorio, così come relativa è l'angolatura da cui si osserva e s'interpreta la realtà per coglierne il moltiplicarsi. Se essa, infatti, è statica per ciascuno, diventa dinamica in relazione alla collettività che vi si rapporta:

Perché vi pare che sia propriamente questione di gusti, o d'opinioni, o d'abitudine; e non dubitate minimamente della realtà delle care cose, quale con piacere ora la vedete e la toccate.⁴²⁰

⁴¹⁸ Si pensi al fatto che Mattia Pascal inizia la propria fuga dal mondo attraverso un volontario cambiamento dell'aspetto fisico per cancellare anche su di sé le tracce del passato in modo da facilitarne la creazione di una nuova esistenza. Per realizzare questo non serve solo l'inganno del prossimo, ma anche la sua personale convinzione verso il nuovo ruolo datosi. Questa si può ottenere anche grazie a un aspetto più confacente a essa, un volto che dallo specchio gli dia conferma dell'efficacia degli sforzi fatti quotidianamente per rappresentare la messinscena. Come Vitangelo, anche Mattia vive un momento epifanico in cui riconosce per la prima volta la propria fisicità e il vero peso dei suoi difetti; egli non riesce, però, a superare la prima fase di sconvolgimento e vi si accanisce contro a tutti i costi, cercando infine di adattarvisi: «Intravidi da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori da una necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! [...] Il mento piccolissimo, puntato e rientrato, ch'egli aveva nascosto per tanti e tanti anni sotto quel barbone mi parve un tradimento. Ora avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo! E che naso mi aveva lasciato in eredità! E quell'occhio! [...] Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto raso sembrerò un filosofo tedesco. [...] Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto. Ebbene, pazienza: mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente [...]». Vd. *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 406. Questo, invece, dice Vitangelo sul suo aspetto, dopo essere riuscito a farsi padrone del suo corpo: «Ecco: era così: lo avevano fatto così, di quel pelame; non dipendeva da lui essere altrimenti, avere un'altra statura; poteva sì alterare in parte il suo aspetto: radersi quei baffi, per esempio; ma adesso era così; col tempo sarebbe stato calvo o canuto, rugoso e floscio, sdentato; qualche sciagura avrebbe potuto anche svisarlo, fargli un occhio di vetro o una gamba di legno; ma adesso era così». Vd. *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 756. Come emergono condizionamento e rassegnazione dalle parole dell'uno, così un più maturo fatalismo e una distaccata indifferenza si fanno strada in quelle dell'altro.

⁴¹⁹ *Ivi*, pp. 755-6. Si noti pure il fatto che la medesima, distaccata, affermazione viene ripetuta due pagine dopo: «Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse». *Ivi*, p. 758.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 766.

Questa stabilità e univocità solo apparenti, fanno sì che anche il povero Gengè non sia una persona, numericamente singola e, semmai, portatrice di innumerevoli facce, bensì sia tante persone, tante quante la gente e le circostanze con cui si trova ad avere a che fare:

Io non ero più un indistinto *io* che parlava e guardava gli altri, ma uno che invece gli altri guardavano, fuori di loro, e che aveva un tono di voce e un aspetto ch'io non mi conoscevo.⁴²¹

L'orizzonte si sposta dall'esteriorità all'interiorità umana, per toccare l'unica dimensione che ha il compito non solo di sancire la veridicità di fatti, cose, atti che entrano nella sua orbita, ma addirittura di stabilirne l'esistenza, la quale, però, è sempre dotata di validità personale e mai universale, oltre a essere istantanea, mai eterna, secondo quanto Moscarda scrive del suo stesso corpo:

[...] Passato il momento in cui lo fissavo, egli era già un altro [...].⁴²²

Il reale si fa così oggetto di possesso, disponibile per chiunque perché costruzione arbitraria di ciascuno: legittimamente padroni della propria realtà, non si può mai pretendere di diventarlo dell'altrui, a causa dello stesso concetto di proprietà che la distingue; dunque, ogni volta che si tenterà di acquisirne una esterna a noi, si compirà un illecito reato di esproprio, il quale non potrà portare altro che guai o, almeno, false e deludenti speranze di dominio:

[...] Ci vorrebbe che io, dentro di me, vi dessi quella stessa realtà che voi vi date, e viceversa [...]. Ci fosse fuori di voi [...] una signora realtà mia e una signora realtà vostra, dico per se stesse, e uguali, immutabili. Non c'è, non c'è. C'è in me e per me una realtà mia: quella che io mi dò; una realtà vostra in voi e per voi: quella che voi vi date [...]. [...] Non più cose, ma quasi intime parti di voi stessi, nella quale potete toccarla e sentirla quella che vi sembra la realtà sicura della vostra esistenza.⁴²³

L'inganno prodotto da un tale fraintendimento, viene definito dal protagonista «scherzo», il quale

[...] consiste in questo: che l'essere agisce necessariamente per forme, che sono le apparenze ch'esso si crea, e a cui noi diamo valore di realtà. Un valore che cangia, naturalmente, secondo l'essere in quella forma e in quell'atto ci appare.⁴²⁴

⁴²¹ *Ivi*, p. 787.

⁴²² *Ivi*, p. 757.

⁴²³ *Ivi*, pp. 769-70, 772.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 800.

La necessità della forma rende, di conseguenza, altrettanto scontata la creazione dell'apparenza, dietro cui si insinuano le verità dell'inganno e dell'illusione. La validità di quella realtà formale, quindi, è cangiante in modo proporzionale al numero dei soggetti non che la vivono, ma che addirittura la creano, tanto più distruggendo lo scibile, quanto più si adoperano per affermarne uno. Questo sarà sempre il loro, e mai anche quello altrui; se ci si ostina a credere il contrario, si condanna inevitabilmente come erroneo ciò che, invece, è solo *diverso*, ma non per questo sbagliato. L'ammissione di una verità di questo tipo, nega ogni stabilità e norma precostituite, per affermare l'imprescindibile relatività delle cose e del concetto di "normalità". La stranezza, se non si considera questo, provoca il riso, secondo il meccanismo dell'avvertimento del contrario; con la riflessione, si giunge però al sentimento, il quale toglie qualsiasi impulso di ilarità e ogni convinzione di ridicolaggine:

Ora ne provo raccapriccio, considerando che potevo riderne solo perché non m'era ancora avvenuto di dubitare di quella corroborante provvidenzialissima cosa che si chiama la regolarità delle esperienze [...]. Ma se questo, ch'è stato già dimostrato un sottilissimo filo, voglio dire della regolarità delle esperienze, si fosse spezzato in me? se per il ripetersi di due o tre volte avesse acquistato invece *regolarità* per me questo sogno buffo?⁴²⁵

Il medesimo «scherzo» regola pure le relazioni fra i conoscenti, mistificato però dalle convenzioni e dalle cortesie codificate, nonché inasprito dai disaccordi. Questi, solo apparentemente fatto eccezionale, in realtà, data la labilità del reale e dei punti di vista, sono ovvi e per nulla condannabili:

E insomma, lo volete fare anche voi, sì o no, questo esperimento con me, una buona volta? dico, di penetrare lo scherzo spaventoso che sta sotto alla pacifica naturalezza delle relazioni quotidiane, di quelle che vi pajono le più consuete e normali, e sotto la quieta apparenza delle cosiddetta realtà delle cose?⁴²⁶

3.3.2. La nuova consapevolezza

La nuova consapevolezza di Vitangelo e la conseguente trasformazione ch'egli vuole mettere in atto sono talmente radicali da portarlo a manifestarsi volontariamente nei panni di una ridicola marionetta. Egli – stanco di subire il fatto che sia il prossimo a dargli crudelmente questa veste e smanioso di rompere nella maniera più sagace e inaspettata tale circolo vizioso di mistificazioni e fraintendimenti – non trova modo altrettanto efficace e valido per rapportarsi con chi lo circonda. Non più macchietta per

⁴²⁵ *Ivi*, p. 808.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 815.

volere altrui,⁴²⁷ Moscarda si rende tale da sé, per burlarsi umoristicamente non solo degli altri, ma del mondo intero e sperimentare così l'inizio della sua folle corsa per trovare

[...] alla fine (uno, nessuno e centomila) la via della salute. [...] Capite adesso? Mi veniva da ammiccare [...]. Mi veniva anche, Dio mio, di cacciar fuori all'improvviso la lingua, di smuovere il naso con una subitanea smusatina per alterargli a un tratto, così per gioco e senza malizia, quell'immagine di me ch'egli credeva vera. Ma serio eh? Serio, sù, serio. Dovevo far l'esperimento.⁴²⁸

Moscarda dunque è un personaggio non solo profondamente umorista, ma che volutamente sceglie di esserlo per prendersi gioco degli altri, di tutti coloro che s'erano arrogati il diritto di plasmarlo, senza mai chiedersi chi fosse veramente quell'uomo, ma solo cosa egli rappresentasse ai loro occhi.

Così aveva fatto anche la moglie costruendosi quel Gengè di cui Vitangelo arriva ora a essere persino geloso, capendo di avere a che fare con un altro da sé, un estraneo presente persino fra le mura domestiche.

Dopo aver pagato con timore e sconforto il primo destabilizzante momento della scoperta, il protagonista si sente però più forte perché comprende di aver dato inizio al suo percorso verso la libertà autentica e di agire in tutto e per tutto in funzione di sé. Questo gli permette di non sentirsi più il balia delle persone con cui ha a che fare, ma anzi, di ribaltare i ruoli, dandosi facoltà lui ora di sorprendere il prossimo anticipandolo sui tempi. Vediamo, ad esempio, come si rivolge a «un tale» incontrato a distanza di una settimana da quello sguardo rivelatore dato al suo naso:

[...] Un certo tale s'accostò con aria smarrita per domandarmi se era vero che, ogni qual volta si metteva a parlare, contraeva inavvertitamente la palpebra dell'occhio sinistro.
- Sì, caro, - gli dissi a precipizio. - e io, vedi? il naso mi pende verso destra; ma lo so da me; non c'è bisogno che me lo dica tu; e le sopracciglia? [...] Ma lo so da me e non c'è bisogno che me lo dica tu. Statti bene.⁴²⁹

Dimostrazione pratica e oggettiva di quella doppiezza da cui dovranno partire ancora tante ramificazioni, il nome è ancora, in questo romanzo, uno tra i primi fattori personali a venire considerato, per valutarne il duplice aspetto di elemento formale ed esistenziale e quindi prendere coscienza del peso che esso riveste rispetto alla totalità della persona.

⁴²⁷ «V'immaginate tante teste. Tutte come la vostra. Tante teste che sono anzi la vostra stessa. Le quali a un dato cenno, tirate da voi come per un filo invisibile, vi dicono sì e no, e no e sì, come volete voi». Vd. *ivi*, p. 762.

⁴²⁸ *Ivi*, pp. 814, 816.

⁴²⁹ P. 812.

Elemento dietro il quale si celano i lasciti della famiglia di origine, il ricordo della figura del padre ricco e ozioso, esso diventa metafora della categoria temporale e dunque di quella storicità – tanto personale quanto collettiva – dalla quale ora in nostro Nessuno intende uscire:

Fu un attimo, ma l'eternità. Vi sentii dentro tutto lo sgomento delle necessità cieche, delle cose che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora, e non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell'uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell'uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici.⁴³⁰

Il protagonista dei *Quaderni* scelse il silenzio per attuare la propria rivoluzione privata contro la società, ossia scelse l'annichilimento e l'annullamento nei confronti del prossimo con la negazione della facoltà di parola, l'elemento che distingue l'uomo dall'animale perché lo rende capace, oltre che di muoversi all'interno della comunità, di interagire con essa attraverso la comunicazione verbale, mezzo per far valere le proprie capacità intellettuali e, dunque, per esprimere la propria identità. Vitangelo, al contrario, per vendicarsi contro tutti coloro che lo hanno voluto vedere «ciascuno a suo modo»,⁴³¹ quanto più comprende l'impossibilità di comunicare verbalmente,⁴³² tanto più decide di alzare pazzamente la voce, al fine d'imporre la propria volontà attraverso atti assurdi, gridando tutta la propria rabbia e il proprio rancore contro coloro che, scindendo il suo solo *Io* in innumerevoli altri "io" arbitrariamente foggiate, ne indebolivano l'identità fino a negarla:

Due, dunque, non agli occhi loro, ma soltanto per me che mi sapevo per quei due *uno* e *uno*; il che per me, non faceva un più ma un *meno*, in quanto voleva dire che ai loro occhi, io come io, non ero nessuno.⁴³³

⁴³⁰ *Ivi*, p. 791.

⁴³¹ Oltre al titolo di uno dei più celebri testi teatrali pirandelliani, quest'espressione ricorre piuttosto spesso anche all'interno del romanzo. Ciò richiama l'uso frequente dello scrittore di elaborare e riprendere suoi *topoi* sia contenutistici, sia formali, all'interno di uno stesso scritto, o anche in scritti diversi, persino di varia natura (novella, romanzo, testo teatrale). Lo stesso *Uno, nessuno e centomila*, ad esempio, è un testo che raccoglie spunti e vere e proprie parti tratti da altri brani, come evidenziato nell'Apparato critico dell'edizione qui utilizzata, a cura di Mario Costanzo, il quale scrive: «Alcuni brani di *Uno, nessuno e centomila*, infine, vanno confrontati con altre pagine dello stesso Pirandello, pubblicate tra gli ultimi anni dell'800 e il 1925 [...]». Di seguito, viene poi stilata una vera e propria rassegna dei luoghi già presenti in altre novelle e dei rimandi bibliografici delle stesse. Vd. *Note ai testi e varianti*, in LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. II, cit., p. 1063.

⁴³² «Ma il guajo è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. [...] Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote?»: ridotte a semplici sistemi di segni, le parole vengono prese come contenitori che ciascuno può riempire di vari contenuti, ossia di personali significati. Vd. *ivi*, p. 769.

⁴³³ *Ivi*, p. 847.

L'accumulazione è negativa perché frutto di una scissione dell'unità: questo viene sottolineato anche tipograficamente, grazie alla disposizione delle parole con cui Moscarda elenca tutti i suoi "io", nonché quelli altrui, presenti in svariate situazioni. I lemmi sono incolonnati come in un'operazione matematica: un'addizione che, però, anziché sommare i propri fattori, li nega passaggio per passaggio, sottraendoli fino ad arrivare alla cifra zero. È come uno specchio che, anziché avere una sola, unica, lastra, è stato rotto, dunque è franto in tanti piccole schegge le quali, invece di restituire l'immagine intera e chiara, ve ne riflettono una incompleta, dunque brutta e difettosa, proprio come ora Vitangelo si sente per colpa di coloro che l'hanno moltiplicato – e quindi distrutto – per tutti gli anni della sua esistenza.

Vediamo, ad esempio, cosa dice il protagonista per introdurre la descrizione di un suo incontro con la moglie Dida e Quantorzo:

Due, dunque, non agli occhi loro, ma soltanto per me che mi sapevo per quei due *uno* e *uno*; il che per non faceva un *più* ma un *meno*, in quanto voleva dire che io ai loro occhi, io come io, non ero nessuno.

- [...] Eccoci qua!

[...] E credettero che con quell'eccoci mi riferissi anche a loro due, sicurissimi che lì dentro quel salotto fossimo ora in tre e non in nove; o piuttosto, in otto, visto che io – per me stesso – ormai non contavo più.

Voglio dire:

1. Dida, com'era per sé;
2. Dida, com'era per me;
3. Dida, com'era per Quantorzo;
4. Quantorzo, com'era per sé;
5. Quantorzo, com'era per Dida;
6. Quantorzo, com'era per me;
7. il caro Gengè di Dida;
8. il caro Vitangelo di Quantorzo.⁴³⁴

Si atteggia a filosofo, ora, Moscarda; ora che con il tanto declamato "senno di poi" può trarre universali insegnamenti dalla propria vicenda personale, che lo ha visto distruggere un patrimonio, perdere un lavoro, subire l'abbandono da parte della moglie, rischiare di essere ucciso da un'ipotetica amante, essere tacciato per pazzo da tutti coloro che lo conoscevano, ridursi a vivere in un ospizio di mendicizia, ma solo allora, paradossalmente, sereno.

Quella che dunque pare una riduzione, uno scacco registrato proprio sul finale, si dimostra invece una lieta conclusione, in tutto e per tutto foriera di buone nuove per il protagonista, il quale per la prima volta conquista la libertà, ossia l'univocità e la sincerità del proprio essere. Salvo dalle considerazioni del prossimo, non si sente più prigioniero di quelle forme che non avevano nulla a che fare con i suoi pensieri, le sue

⁴³⁴ *Ivi*, pp. 847-8.

sensazioni, i suoi sentimenti propri di essere umano provvisto di ben altro, oltre che di un nome e di un corpo:

Non aveva mica un nome per sé il mio spirito, né uno stato civile: aveva tutto un suo mondo dentro; e io non bollavo ogni volta di quel mio nome, a cui non pensavo affatto, tutte le cose che mi vedevo dentro e intorno. [...] Ma per gli altri [...] ero invece, fuori, nel loro mondo, *uno* – staccato – che si chiamava Moscarda [...].⁴³⁵

Vitangelo Moscarda risiede a Richieri, è sposato e può concedersi il privilegio di vivere pressoché di rendita godendo i frutti del lavoro del padre, fondatore di una banca, ma, soprattutto, usuraio. Erede non solo del patrimonio, ma anche della professione paterna e della sua cattiva fama, il giovane si limita, pigro e ignaro della vera natura dell'istituzione bancaria, a firmare qualche foglio di cui non conosce nemmeno bene l'origine, scaricando lavoro e responsabilità su due amici-collaboratori, Stefano Firbo e Sebastiano Quantorzo:

[...] *Non m'ero mai veduto* fino a poco tempo addietro com'essi mi avevano sempre veduto, cioè uno che visse tranquillo e svagato sull'usura di quella banca, pur senza doverla riconoscere apertamente.⁴³⁶

Dida è il nome della moglie; Bibì quello della cagnolina che il Nostro, in alcuni tra i frequenti momenti di tempo libero, porta a spasso. Una vita dedicata all'ozio, il quale, secondo quanto dichiarato dallo stesso protagonista, dà un contributo negativo alla quotidianità perché colpevole di lasciare troppo spazio al pensiero e all'affabulazione mentale genitrice di ansiose preoccupazioni, nonché di inerzia nell'azione, sempre bloccata dai giri psicologici.

Questa situazione si inasprisce in uno di quei giorni qualunque, in cui la ciclicità pare assicurata come il ritmo delle stagioni, ma nel quale, invece, si inserisce il classico elemento di rottura, se non di capovolgimento. Si tratta, però, di una semplice battuta di dialogo, la quale non vuole che esprimere una considerazione ovvia – almeno per chi la pronuncia: è il banalissimo commento, già più volte citato, che Dida muove a Moscarda a proposito del suo naso. Questo, inaspettatamente, provoca nel mondo del marito quello strappo nel cielo di carta⁴³⁷ a far sì che la sua vita da quel giorno non sia più la stessa.

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 786-7.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 587.

⁴³⁷ Chiaramente si riprende qui l'espressione pronunciata da Anselmo Paleari, nel *Fu Mattia Pascal*, per significare l'attuale condizione del teatro moderno e, metaforicamente, quella dell'uomo: entrambi hanno irrimediabilmente perduto salde certezze ed è proprio su questa mancanza che s'incentra la loro attenzione, condannati così all'immobilità e alla scontentezza. Ritornano, dunque, i concetti di privazione,

Tanto la rottura è improvvisa, quanto, invece, il cambiamento conseguente è programmato e meditato, pur nella sua pazzia: nulla di scomposto e istintivo in quegli atti e quelle scelte, sebbene questi, dal di fuori, vengano letti come gesti di straordinaria follia, secondo l'effetto che lo stesso Moscarda intende conseguire.

Ora egli *vuole* stupire e depistare, anche a costo di pagare questa nuova dimostrazione e imposizione di sé con la patente della pazzia. In un *climax* ascendente, il nostro rinnega tutto quanto lo ha determinato sino a quella rivoluzione: partendo da un calcio di rabbia sferrato alla sua cagnolina, passando attraverso la scelta esemplare di regalare l'abitazione ai debitori Marco di Dio e consorte, sino alla decisione di liquidare la banca, ritirando il denaro frutto dell'eredità paterna e investito in quelle operazioni. A fronte dello sconcerto rabbioso della moglie e di Quantorzo, preso da atteggiamenti istericamente grotteschi – unico mezzo rimastogli per esorcizzare la furia dell'amico – Vitangelo pronuncia, probabilmente per la prima volta in vita sua, un vocabolo per lui nuovo e fondamentale, dirompente e liberatore: il verbo “volere”, declinato con una convinzione tanto forte, quanto deciso è l'abbandono dell'ingenuità che lo ha caratterizzato sino quel punto. Leggiamo:

- [...] So che voglio, «voglio» capisci? voglio ritirare i miei denari e basta così!

Con quell'ultima scarica di quei tre «voglio», «voglio», «voglio» dovevo aver ammaccata la resistenza di Quantorzo. [...] Ed era finalmente in me un sentimento, questo, ben cementato dalla volontà che mi dava [...] la stessa consistente solidità degli altri, sorda e chiusa in sé come una pietra.⁴³⁸

Già prima Moscarda s'era paragonato alla pietra – simbolo di solidità, fermezza e imperturbabilità perché oggetto incosciente – in occasione delle sue prime sensazioni di perdita e mancanza di sé sperimentate all'alba della follia. Siamo nel passaggio in cui, già deciso a compiere la burla dello sfratto a Marco di Dio, si reca presso la propria banca e aggredisce Firbo dopo averlo visto deridere un cliente, «un certo Turolla», classico personaggio umoristico.⁴³⁹ Tanto basta per scatenare il lui la furia contro il

incompletezza, rottura, a farla da padrone nell'universo pirandelliano, sempre indirettamente posto a confronto con quello positivo di cui si vuole ora rinnegare l'assoluta validità. Allo stesso modo la rivoluzionaria scena teatrale s'immagina avvenuta in un dramma classico, l'*Elettra* di Sofocle, caposaldo archetipico della teatralità canonizzata all'interno della storia del teatro. «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 Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino [...] Oreste [...] diventerebbe Amleto». Vd. *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 467-8.

⁴³⁸ *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 856-7.

⁴³⁹ Si pensi a quanto detto a proposito dell'aspetto fisico e del portamento dei personaggi umoristici nel capitolo *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo...*, per constatare come tale Turolla incarni perfettamente la macchietta là ricordata, sempre «[...] con abiti troppo larghi e scarpe troppo strette [...]» (vd. cap. I di questo studio). Un Pierrot - direbbe Alberto Cantoni - con vestiti da pagliaccio, ma con una lacrima disegnata sulla gota, figura buffa per gli altri, ma in sé triste e malinconica, portatrice della doppia

commesso, dunque assalirlo verbalmente ingiuriandone la moglie, accusata di essere degna del manicomio tanto quanto il Turolla, da tutti semplicisticamente canzonato. A fronte delle reazioni incredule del Firbo, Vitangelo ricorda che

[...] non potei udire, come se dopo queste parole fossi diventato subito, non so, di pietra [...].⁴⁴⁰

Il confronto, naturalmente, non poté chiudersi così, quindi ne seguì una replica da parte dell'offeso, il cui tentativo di riscattare la consorte non sortì, però, maggior risultato. Il "pazzo" continuò la propria degenerazione trasfigurandosi da pietra in ubriaco,⁴⁴¹ ossia, ancor più marcatamente, in qualcuno non padrone dei propri atti e, dunque, autorizzato a gesti scomposti e insensati:

Già come ubriaco, feci di più. Com'egli, venendomi a petto, torbido e minaccioso, mi disse:

natura propria dell'umorismo (vd. ALBERTO CANTONI, *Un re umorista*, cit. p., 273: «Ho visto una volta un Pierrot che stava serio da una parte e si scompisciava a ridere dall'altra»). «Quel giorno, entrando [...] trovai [...] un certo Turolla, burlato da tutti anche per il modo in cui si vestiva. Una giacca lunga, diceva il povero Turolla, a lui così corto, lo avrebbe fatto sembrare più corto. E diceva bene. Ma non s'accorgeva intanto, così tracagnotto e serio serio, con quei mustacchioni da brigadiere, come gli stava ridicola di dietro la giacchetta accorciata, che gli scoprieva le natiche sode». Vd. *ivi*, p. 822.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 823.

⁴⁴¹ Il richiamo alla figura dell'ubriaco come uomo folle e scomposto, in cui la perdita dell'equilibrio fisico simboleggia la mancanza di quello mentale e lo rende invidiabile perché lo fa portatore di gioiosa libertà, non è nuovo in Pirandello, tanto che nello stesso romanzo analizzato nel corso di questo studio, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, se ne fa menzione già in apertura: «Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che soprattutto gli convenga, ciò che gli possa dare qualche certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza [...] che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare. Con una mano ci teniamo la testa, con l'altra facciamo un gesto da ubriachi». In più, sarà proprio un ubriaco, per Serafino, «l'uomo [...] simbolo della sorte miserabile, a cui il continuo progresso condanna l'umanità». Costui è il violinista squattrinato che Simone Pau gli presenta nell'ospizio di mendicizia, colui che mostra il suo strumento «come un monco vergognoso può mostrare il suo moncherino». «Ora non suona più da un pezzo [...] ma fino a qualche tempo fa, sonava nelle osterie. Nelle osterie si beve; e lui prima sonava poi beveva. Sonava divinamente; più divinamente sonava, e più beveva [...]». Sappiamo come la sua carriera di bevitore non si sia poi fermata a quei tempi d'attività, ma lo abbia anzi accompagnato in tutto il periodo in cui essa andò scemando a causa – ed ecco la rivelazione per Gubbio – della comparsa della macchina, «un pianoforte automatico, un cosiddetto piano-melodico», che chiese alla sua arte di appartarsi, per ridursi a mero accompagnamento del congegno meccanico. Da allora egli «beve, e non suona più». Vd. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., pp. 534, 536 e il capitolo di questo studio *Serafino Gubbio: per un'umoristica affermazione del silenzio sulla parola*. Pure a Mattia Pascal capita di imbattersi in un ubriaco per ricevere da lui niente meno che un «consiglio amorevole e filosoficamente pietoso»; l'allegria di quello viene ricordata e rimpianta anche in un passaggio successivo, ponendolo a confronto con la signorina Caporale, la quale, pur bevendo, non riesce a trovare la medesima spensieratezza. Quest'ultima viene ricercata attraverso il vino anche da un altro «pover'uomo mezzo ubriaco», con gli «occhi a sportello appannati dal vino»: quel Francesco Meis, torinese che denunciava una parentela con Adriano. Vd. *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 447, 458, 478, 476. Italo Svevo, poi, chiama un suo racconto *Vino generoso*, mantenendo fede al titolo nel corso di tutto il testo, che mai distoglie lo sguardo dal protagonista ubriaco e dalla bevanda alcolica: il vino scorre non solo nei bicchieri, ma pure fra le righe, per accompagnare il lettore in un percorso di analisi psicologica e di confronto con il prossimo, incarnato, quest'ultimo, dalla solita famiglia oppressiva e soffocante, dalla quale il personaggio trova ristoro proprio grazie alla sbornia.

- Voglio che tu mi renda conto di ciò che hai detto per mia moglie!
M'ingnocchiai. [...] E toccai con la fronte il pavimento.⁴⁴²

Se la follia lo spinge ad atti ciechi rispetto al lume della ragione, la *cecità* è proprio il difetto che il nostro vuole ora consapevolmente sconfiggere, memore di quando

[...] come un cieco, davo il mio corpo in mano agli altri [...].⁴⁴³

Il romanzo è strutturato da Pirandello secondo l'espedito della narrazione nella narrazione: il protagonista racconta in prima persona gli eventi passati, raccogliendoli in un libro che lui stesso definisce «libretto» mentre si rivolge apertamente ai suoi lettori con fare dialogico ed espositivo, cercando di interpretare i loro dubbi e lasciare spazio ai loro pareri o alle loro questioni, quasi si trovasse di fronte a un uditorio che direttamente interagisse con lui interrompendo il suo racconto per alzare obiezioni o domandare precisazioni. A sua volta, il «libretto» è organizzato in quattro scansioni chiamate «libri», all'interno delle quali vi si trovano poi numerosi paragrafi, spesso con un titolo direttamente collegato alla fine del paragrafo che precede o all'*incipit* di quello che introduce,⁴⁴⁴ sempre all'insegna della discorsività omogenea e continua che si vuole perseguire. Questi titoli sono, dunque, significativi non tanto perché dal loro enunciato si possa sempre comprendere di che cosa si andrà a leggere, quanto perché sono parte integrante dello scritto, perdendo la loro natura paratestuale per farsi testo a tutti gli effetti e conferendo così unitarietà al composto magmatico del romanzo. All'interno di questo, infatti, le vicende non si susseguono in maniera necessariamente e sempre lineare, per lasciare spazio a parentesi riflessive che interrompono le parti di stampo più narrativo o descrittivo. Il regolare procedere in senso cronologico è dunque di continuo spezzato dalle considerazioni avanzate tanto dal passato, che è il tempo dei fatti narrati, quanto dal presente, al momento della scrittura. L'interlocutore è chiamato in causa in forma di seconda persona plurale, un "voi" tanto altolocato e distaccato, quanto, in realtà, cercato di continuo, grazie al confronto esplicitamente richiesto dal narratore, il quale, come in questo caso, immagina addirittura che il suo destinatario, proprio mentre

⁴⁴² *Ivi*, pp. 825-6.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 838.

⁴⁴⁴ Il paragrafo VIII del *Libro Primo*, ad esempio, s'intitola *E dunque*; l'*incipit* del paragrafo recita: «Dunque, niente: questo». Il III del *Libro Secondo* s'apre con un «Picchio all'uscio della vostra stanza», portando il titolo *Con permesso*. Il IV, sempre sulla scia di questa cortese premura ospitale, anticipa, con uno *Scusate ancora*, la richiesta iniziale del protagonista: «Lasciatemi dire un'altra cosa, e poi basta». La continuità fra la fine di un paragrafo e l'inizio del successivo si avverte bene in quest'altro caso: «Vi dirò poi come e perché», è l'ultima frase del V, *Libro secondo*; *Anzi velo dico adesso* è il titolo che segue. *Ivi*, pp. 758, 767, 768, 770.

sta leggendo il libro, si trovi a vivere una situazione simile alla sua tanto da poter essere esemplificativa delle teorie espostegli:

E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimostrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso. [...] Incompatibili non erano tra loro quei due, estranei l'uno all'altro, garbatissimi entrambi [...]; ma i due *voi* che all'improvviso avete scoperto in voi stesso.⁴⁴⁵

Il Nostro non si sente un usuraio, anche se agli occhi dei compaesani egli è tale: per questa sua ingenua incoscienza – e non per indifferenza dunque – egli non è si mai domandato cosa comporti l'aver ricevuto l'eredità morale e materiale del padre. Purtroppo, quando avverte il bisogno di porsi tale quesito, è perché ha già compreso che ormai è troppo tardi per porvi rimedio; ossia sa che la risposta non sarà pertinente soltanto alla sua immagine, ma andrà a definire e a giudicare tutta la sua persona. Egli ha già capito che il Moscarda che il prossimo vede e guarda è composto tanto dall'intelletto, dall'animo, dai pensieri e dalle emozioni, quanto dal nome, dall'aspetto fisico, dalla tradizione familiare che si porta appresso:

Come non m'avevano fin'ora accoppiato? Eh, non m'accoppiavano, signori, perché, com'io non m'era fin'ora staccato da me per vedermi, e vivevo come un cieco nelle condizioni in cui ero stato messo, senza considerare quali fossero, perché in esse ero nato e cresciuto e m'erano perciò naturali; così anche per gli altri era naturale ch'io fossi così; mi conoscevano così; non potevano pensarmi altrimenti, e tutti potevano guardarmi quasi senz'odio e anche sorridere a questo *buon figliuolo feroce*.⁴⁴⁶

La consapevolezza della diretta proporzionalità fra la forma del suo naso o delle sue gambe e la profondità del suo pensiero accende in lui una miccia che lo porta a volersi liberare non di quel suo stesso naso, del suo nome, del suo passato – cosa che non potrebbe fare – bensì del suo presente e del suo futuro, ossia di quelle dimensioni che, ora, grazie al nuovo pensiero illuminato, si possono governare, scardinare, addirittura sovvertire:

Quello era il mio naso, quelli i miei occhi, quella la mia fronte: cose inseparabili da me, a cui, dedito ai miei affari, preso dalle mie idee, abbandonato ai miei sentimenti, non potevo pensare.

Ma ora pensavo:

«E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. E hanno un pajo d'occhi, i miei occhi, ch'io non vedo e ch'essi vedono. Che relazione c'è tra le mie idee e il mio naso? Per me nessuna. Io non penso al mio naso, né bado al mio naso pensando. Ma gli altri? Gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 804-5.

⁴⁴⁶ *Ivi*, pp. 796-7.

altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie e questo per la sua forma molto buffo si metterebbero a ridere». ⁴⁴⁷

La proposta del binomio exteriorità / interiorità, fa tornare ancora una volta alla ribalta la famigerata coppia forma-sostanza. Se è innegabile che – da ragionevoli benpensanti, pure un poco ipocriti – non si possa non affermare che maggior peso debbano avere i primi elementi delle due coppie dicotomiche, è altrettanto innegabile che spesso l'esperienza pratica va a smentire tali buoni propositi per lasciare spazio alla cosiddetta 'apparenza', la quale da momento di passaggio diventa tappa ultima per stabilire un giudizio. Moscarda non è certamente il primo fra i tanti personaggi di Pirandello ad accorgersi di questa contraddizione e a volersene ribellare, ma egli si distingue dagli altri per il modo di gestire questa battaglia, finalmente del tutto scevra dai compromessi. Il primo terreno da cui questi vanno eliminati, è quello personale della coscienza (terreno individuale), per poi passare al confronto pubblico (terreno sociale).

3.3.3. Dalle prime vittime alla propria fine

Marco di Dio e la moglie Diamante sono dunque i due personaggi con i quali il protagonista decide di confrontarsi per togliersi la fama di usuraio or ora scoperta: essi sono

[...] le prime [vittime] designate all'esperimento della distruzione d'un Moscarda. ⁴⁴⁸

Già i loro nomi fanno presagire che non ci si trovi al cospetto di due individui – diciamo così – “normali”: lui è, non a caso, un reietto della società, un “diverso” macchiato da un personale peccato originale e lei è la sola persona capace di non isolarlo perché disinteressata a giudicare tale originalità.

Artista, andando a bottega presso un maestro nella lavorazione del marmo, Marco, ancora ragazzo, si mette alla prova nella realizzazione di un gruppo scultoreo composto da un satiro e un fanciullo; preso dai bollori della calura estiva, scambia la realtà statica e immobile delle statue che lui stesso sta scolpendo, con quella viva e mobile vissuta presentemente. È così che esperienza reale e finzione statuaria s'intersecano fino a sovrapporsi e a portarlo a farsi, anch'egli come il suo soggetto, satiro bramoso, tanto da insidiare il ragazzetto che sta posando per lui come modello. Naturalmente il misfatto – diventato poi noto – macchia irreversibilmente e per sempre la sua fama, la sua figura, la sua professione, la sua storia di uomo in una società che non può ammettere atto così

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 814.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 787.

bestiale (da qualsiasi istinto sia esso partorito e anche se momentaneo, circostanziato e unico). Solo Moscarda, con il suo sguardo lungimirante e decentrato rispetto alla morale comune e per ciò capace di vedere l'amorevole debolezza dove gli altri vedono il peccato, si sforza di comprenderne la natura:

Il satiro in quel povero Marco di Dio scappò fuori, a buon conto, una volta sola e tentato da quel gruppo del suo maestro. Sorpreso in quell'atto d'un momento, fu condannato per sempre. Non trovò nessuno che volesse avere considerazione di lui; e, uscito dal carcere, si diede ad almanaccare i più bislacchi disegni per risollevarsi dall'ignominiosa miseria in cui era caduto, a braccetto con una donna, la quale un bel giorno era venuta a lui, nessuno sapeva come né da che parte.⁴⁴⁹

Piovutagli dal cielo questa donna, da allora ad aggirarsi per Richieri non c'è dunque un solo bizzarro e inconcludente, ma ce ne sono due: Marco di Dio e sua moglie Diamante.

Per loro la vita si è come fermata in un giorno senza nome e senza tempo: questo, che fuori piova o ci sia il sole, ha sempre e comunque la caratteristica di essere contrassegnato dalla speranza della fortuna di diventare milionari grazie al successo di una qualche invenzione e poter così, con i guadagni ricevuti, partire per l'Inghilterra. Quest'ultimo desiderio è alimentato dall'assiduo studio della lingua inglese sulle pagine di una grammatica ormai stinta e logora, anch'essa immobile, sempre aperta sulla medesima pagina, così come ferma alla stessa idea e a uguali aspirazioni è la mente dei coniugi.

Ripetitiva ciclicità nella vita di questi individui, i quali si comportano e si muovono quasi fossero malati di un disturbo cronico il quale fa sì che ogni mattina, al risveglio, abbiano perso la memoria di ciò che hanno fatto fino a quel momento e credano di essere ancora allo stesso giorno "tal dei tali" sul quale si è bloccato lo scorrere del loro calendario: giornata sempre uguale a se stessa, rivissuta secondo le medesime speranze, gli stessi dubbi, le azioni, gli errori. Assuefatti dall'anormalità della loro vita e dalla derisione che questa provoca da parte degli altri,

[...] erano arrivati a tal punto, che se qualcuno per caso si fermava ad ascoltare i loro disegni senza riderne, essi, anziché compiacersene, gli lanciavano oblique occhiate, non pur di sospetto, anche d'odio. Perché la derisione degli altri era ormai l'aria in cui quel loro sogno respirava. Tolta la derisione, rischiavano di soffocare.⁴⁵⁰

In una sorta di adattamento all'ambiente circostante di stampo evolucionistico, i coniugi hanno trasformato le scudisciate altrui in elementi indispensabili al loro *habitat*

⁴⁴⁹ *Ivi*, pp. 810-1.

⁴⁵⁰ *Ivi*, pp. 811-2.

naturale: esse sono diventate, paradossalmente, condizione necessaria per la loro sopravvivenza in quanto li fanno sentire tanto più vivi e motivati quanto più sono colpiti dallo scherno altrui. È proprio da questa derisione, infatti, che deriva loro la conferma di essere nella giusta dimensione e direzione, tali secondo la loro prospettiva deviata.

Tutta questa pace trovata nella confusione più sconclusionata, viene, però, rotta d'improvviso da un evento che trasgredisce dal loro ordine, distruzione portata da qualcuno che li ha presi di mira oltre l'irrisione: è Moscarda, che da loro vuole iniziare per mettere in atto le sue *Pazzie per forza*, titolo del primo paragrafo del *Libro III*.

Apriamo una parentesi – come lo stesso Moscarda ama fare nel corso nella sua narrazione⁴⁵¹ – per specificare in che consistano tali pazzie:

Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere in questo o in quello dei miei conoscenti, dopo essermi sforzato di comprendere la realtà che m'avevano data: meschina, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente.⁴⁵²

Essendo, Marco e la moglie, “vecchi clienti” del padre usuraio, che alimentava con il suo denaro le loro illusioni di provetti inventori, questi due si trovano ad essere anche particolarmente infuriati contro Moscarda, in quanto figlio della loro “fabbrica dei sogni” che però a un certo punto ha smesso di erogare loro denaro. Quest'ultimo diventa così il padrone delle loro illusioni e delle loro aspettative e dovervi sottostare genera nei due rabbia e delusione:

Il più accanito di tutti era stato questo Marco di Dio. Il quale ora, morto mio padre, rovesciava su me, e non senza ragione, il suo odio feroce. Non senza ragione, poiché anch'io, quasi a mia insaputa, seguitavo a beneficiarlo. Lo tenevo alloggiato in una catapecchia di mia proprietà, di cui né Firbo né Quantorzo gli avevano mai richiesto la pigione. Ora questa mia catapecchia appunto mi diede il mezzo di tentare su lui il mio esperimento.⁴⁵³

Andare dal notaio; rubare a se stesso, presso la banca, gli incartamenti relativi a quella catapecchia; deciderne lo sgombero; e poi lasciare tutti a bocca aperta perché nella mattina dello sfratto, sotto una mesta pioggia battente che sottolinea il martellante coro della folla rivolto contro di lui, «usuraio, usuraio!», l'atto inaspettato, inspiegabile, folle: le forze dell'ordine interrompono lo sgombero per comunicare al signor e alla

⁴⁵¹ Queste parentesi non vengono solamente enunciate, ma sono addirittura rese tipograficamente ad apertura e chiusura del paragrafo interessato. *Parentesi necessaria una per tutti*, è il titolo del VII paragrafo, *Libro terzo*, cui è direttamente correlato il IX, il quale infatti s'intitola *Chiudiamo la parentesi*; il paragrafo *Ma io intanto dicevo tra me*, il VII del *Libro quinto*, è invece tutto scritto tra parentesi proprio per esplicitarne la natura riflessiva che lo pone a lato ne normale scorrere della vicenda narrata.

⁴⁵² *Ivi*, p. 786.

⁴⁵³ *Ivi*, pp. 812-3.

signora di Dio che non avrebbero più dovuto lasciare quella che da quel giorno era la casa di loro proprietà grazie alla donazione di Vitangelo.

Solo una cosa in tutta questa sceneggiata il nostro non ha considerato:

Senza intendere, sciagurato! che la conseguenza d'un simile atto non poteva essere quella che mi immaginavo: di presentarmi cioè a domandare a tutti, dopo:

- Vedete adesso, signori, che non è vero niente che io sia quell'usuraio che voi volete vedere in me?

Ma quest'altra, invece: che tutti dovessero esclamare, sbigottiti:

- O oh! sapete? l'usuraio Moscarda è impazzito!

Perché l'usuraio Moscarda poteva impazzire, ma non si poteva distruggere così d'un colpo, con un atto contrario a lui e incoerente.⁴⁵⁴

Quest'insuccesso, tuttavia, non basta a Vitangelo per fermare la sua pazza rivoluzione, che anzi, si inasprisce nei modi e negli intenti grazie all'armatura di coscienza e consapevolezza tanto più spessa e forte, quanto più acerrimo si fa il nemico da combattere.

Via via che gli sguardi nei suoi confronti si fanno sbigottiti e le domande ridondanti, via via che i sorrisi gli si rivelano di compatimento e che i commenti diventano bisbigli dietro le spalle, per effetto uguale e contrario l'azione si fa più forte e decisa, sempre più motivata proprio perché alimentata da quello stesso dissenso dettato dalla sterile consuetudine. Allora al diavolo la moglie, al diavolo la banca e gli interessi di Firbo e Quantorzo, al diavolo la comunità ciarliera di Richieri:

[...] Se mi rimetto nelle condizioni d'animo in cui mi trovavo allora, che a vedermi addosso gli occhi della gente mi pareva di sottostare a un'orribile sopraffazione pensando che tutti quegli occhi mi davano un'immagine che non era certo quella che io mi conoscevo ma un'altra ch'io non potevo né conoscere né impedire; altro che dirle, mi veniva di farle, di farle, le pazzie, come rotolarmi per le strade o sorvolarle a passo di ballo, ammiccando di qua, cacciando fuori la lingua e facendo sberleffi di là...⁴⁵⁵

Sberleffi e motteggi beffardi fa ora Moscarda nei confronti del mondo, assumendo il solito atteggiamento dell'umorista simile a clown, a un saltimbanchi scomposto e un po' invadente, a Charlot che scivola sulla buccia di banana con rocambolesche capriole, smodato e fuori luogo, eccessivo e imprevedibile, o troppo paranoico o troppo distaccato e leggero. Insomma, *contrario*: contrario alla morale comune, contrario al buon senso, contrario alle consuetudini, contrario alle aspettative, contrario – per dirla sino in fondo – a tutto ciò che è stata la sua vita fin'allora confezionata e preconstituita, fra un passato ingombrante e un futuro poco interessante.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 814.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 819.

Tanti personaggi pirandelliani vivono situazioni simili, si trovano protagonisti di questa messa in scena auto-prodotta, ma non tutti riescono poi a portare avanti la loro *performance* sino alla fine, restando invece votati allo scacco e facendosi così più che mai portatori di quel sentimento del contrario fulcro della teoria dell'umorismo.

Moscarda invece – come un ariete – cozza e combatte, non s'arresta disposto, com'è a perdere tutto.

Tale forza esplosiva si manifesta anche nel vocabolario che Vitangelo sceglie per stendere il suo racconto a posteriori, in special modo nelle parti descrittive e che riguardano gli altri personaggi. Per esempio, nel passaggio che descrive il suo arrivo alla banca, quando i commessi ridono del già ricordato Turolla:

Quel giorno, entrando, trovai i commessi affollati nell'ultimo stanzone, che si squaccheravano di tanto in tanto in risate assistendo a un diverbio tra Stefano Firbo e un certo Turolla, burlato da tutti anche per il modo con cui si vestiva.⁴⁵⁶

Se qui i commessi si «squaccheravano» sciogliendosi in crudeli risate, la figura del vescovo gli appare come «uno scheletro intabarrato» (p. 881), mentre il canonico Sclepis «tremula e scolorita aveva anche la voce e vani i sorrisi su le lunghe labbra bianche, tra le quali spesso filava qualche grumetto di biascia» (p. 886); infine la zia «con cui Anna Rosa abitava», aveva «enormi occhi biavi orribilmente strabi» (p. 891). Le mani del suocero «potevano figurare senza alcuno scàpito esposte mozze e di cera nelle vetrine d'un [...] guantaio»; l'emozione lo porta a sentirsi «fremere alle radici i capelli» dopo essersi visto come un «omicello sparuto».⁴⁵⁷

Sono scelte lessicali che vanno oltre l'intento figurativo, spinto eventualmente a toni coloristici e burleschi; queste parole hanno il peso di un macigno e la prontezza fulminea di un *flash* fotografico che ferma immagini istantanee e dirompenti proprio nella loro normalità, inopportune per la pubblica opinione che si rovescia così in pubblica accusa.

Sono queste regole non scritte che Moscarda non riesce davvero più a tollerare ed è a queste che si ribella con gesti e parole inconsulti, sempre tra l'irriverenza e la follia. Pensiamo a come si pone nei confronti del notaio Stampa, finendo per ricordargli che anche i cavalli sorridono, ma che, non potendolo fare con le labbra, lo fanno con le natiche:

Ma sa che una volta io ho veduto ridere un cavallo? Sissignore, mentre il cavallo camminava. Lei ora va a guardare il muso a un cavallo per vederlo ridere, e poi viene a

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 822.

⁴⁵⁷ *Ivi*, pp. 864, 862, 860.

dirmi che non l'ha visto ridere. Ma che muso! [...] Sa con che cosa ridono i cavalli, signor notaro? Con le natiche.⁴⁵⁸

Un'intrattenibile voglia di provocare anima questo personaggio e dunque lo stesso autore, il quale non tralascia di abbassare la propria materia fino a toccare il fondo della grossolanità misera e volgare, grazie alla scelta di non tralasciare persino argomenti scabrosi e scomodi fino al limite della bassezza, oltre che di usare un linguaggio a tinte forti sino a diventare fastidioso. Tutto ciò, proprio per riuscire, infine e paradossalmente, a innalzarsi, seguendo un percorso inconsueto e contrario:⁴⁵⁹ accade esattamente secondo l'insegnamento di Richter, per il quale l'umorismo è paragonabile a «Merops, l'uccello che spicca il volo e sale in cielo girato dalla parte della coda».⁴⁶⁰ Solo raggiungendo questo limite, ossia trovando l'ardire di scardinare fino in fondo i meccanismi ordinati e preconetti che separano e dividono anche le essenziali categorie esistenziali del Bene e del Male, si può intraprendere un cammino davvero vincente e liberatorio, come quello di Moscarda.

Avevano fallito, in questo, sia Mattia Pascal, sia Serafino Gubbio: al primo non solo restano un nome e un cognome, ma addirittura l'appellativo "il fu", sempre lì a ricordargli l'insuccesso della sua impresa e, soprattutto, della sua stessa esistenza, cui lui, tuttavia, seguita a rimanere attaccato; Serafino si ritrova ugualmente appiccicati nome e cognome e, in più, l'epiteto di "operatore", marchio indelebile della sua condanna, questa volta scelta senza rimpianti, ma pur sempre tale. Se Serafino tocca il massimo della libertà quando s'incarna nello strumento di questa di professione, rimane pur sempre in lui una forma di dipendenza per il fatto che l'appartenere e l'identificarsi esclusivamente nell'ambito lavorativo, implica l'inevitabile mantenimento di legami formali individuali e sociali, anche se a questi non viene più dato spazio grazie alla scelta del mutismo.

Moscarda tocca, invece, il massimo dell'individualità proprio annullandosi nel Gran Tutto che lo circonda, recuperando una pienezza e un'autenticità primigenie, stretto in unione filiale con la grande madre terra, simbolo della ciclicità senza tempo, la quale non teme la morte e non chiude in se stessa la vita:

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 819.

⁴⁵⁹ Si è visto anche in Serafino Gubbio grazie all'esempio della tartaruga, così come in *Il fu Mattia Pascal*, durante l'episodio della seduta spiritica, questo abbassamento della materia, fino al vero e proprio sovvertimento di cifra – secondo il meccanismo d'interpretazione umoristica.

⁴⁶⁰ Vd. capitolo I di questo studio.

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno [...]. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me ma in ogni cosa fuori.⁴⁶¹

Anche se tutto questo, nel panorama della morale comune che accetta solo una vita attiva e produttiva, è visto come privo di senso pratico e di logica e dunque inutile, Vitangelo non ha più timori nel dire addio a ogni prospettiva utilitaristica dell'esistenza, codificando definitivamente come positiva quell'inefficienza già caratteristica anche degli altri personaggi, ma là ancora insufficiente per bastare a se stessa al punto tale da trasformarsi in valore positivo. Anche Gubbio, il quale trova il coraggio di scegliere il completo isolamento attraverso il mutismo, non lascia il proprio posto di lavoro e, tanto meno, il guadagno ingente dopo la ripresa e la vendita della scena dell'omicidio: c'è ancora una sorta di compromesso, seppur viene meno l'umiliazione cui Mattia s'abbassa sul finale della propria rocambolesca parabola. Egli s'illude ancora di poter cercare la liberazione tramite la propria istintività, mossa dall'eros: da qui, però, il fallimento del progetto in quanto anche l'istinto, per essere pienamente vissuto, necessita di compromessi legati al qualità formale di un individuo, con le conseguenti cadute parossistiche. Queste sono capitate tanto a Mattia, che accetta di tornare dalla moglie, ma come appendice di essa; quanto a Serafino, il quale per giungere alla propria redenzione finale attraverso la meccanizzazione e l'annichilimento, deve prima passare per quella conferita dalla Nuti, la donna che, morendo, lo condanna definitivamente.

Questo prova che anche la figura dell'innamorato viene deformata fino ad assumere le sembianze della maschera, negando così anche la prassi teatrale che, ancora ai tempi dei cominci dell'arte, voleva il viso dell'innamorato scoperto dalla maschera per essere più espressivo e veritiero, distaccato dai frizzi e dai lazzi del palcoscenico. Ora, dacché l'intera vita è un enorme palco, nessuno può essere immune dai suoi scherzi e il grottesco, di conseguenza, entra a far parte anche degli ambiti considerati sacri e intoccabili, quale quello amoroso. La maschera richiama a sé un'idea poco rassicurante, presa spesso dall'area infera del misticismo e delle diavolerie: per questo erano tenute a indossarla le parti comiche che, grazie al riso, ne esorcizzavano la negatività e di conseguenza la paura suscitata negli spettatori. Nel romanzo umoristico, invece, proprio perché diverso dal comico, non si sente più la necessità di questa distinzione di categorie, dato che a venir meno sono le categorie medesime.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 902.

Diversamente va a finire per il nostro, anche nello svolgersi della sua vicenda sentimentale: dopo la rinuncia alla banca, la moglie lo lascia e se ne va con Quantorzo. Allo stesso modo di Marco di Dio e Diamante, i quali verificano con la disapprovazione della gente la correttezza delle loro scelte, ugualmente Vitangelo interpreta il rifiuto della moglie come la conferma dell'efficacia e del compimento della sua personale svolta; tanto quanto prima le raccomandava di uscire per breve tempo allo scopo contrario di trattenerla fuori da casa il più possibile,⁴⁶² così ora riesce ad auto-assolversi proprio cercando la condanna da parte della consorte:

Come fui solo, stranamente quasi ilare d'improvviso, pensai: «Sono libero! Se n'è andata via!». [...] Avevo l'impressione curiosissima che se ne fosse andata via per farmi la prova della giustezza della mia scoperta, la quale assumeva per me un'importanza così grande e assoluta, che in confronto ogni altra cosa non poteva averne se non una molto minore e relativa [...].⁴⁶³

Come per Gubbio, resta da affrontare anche per Moscarda il problema della professione, ossia capire se, dopo la scelta di abbandonarne una, fosse il caso di avviarne un'altra, magari «medico o avvocato o professore o perfino deputato».⁴⁶⁴ La risposta, però, non dipende più dalla scelta di una tra le varie possibilità, ma dalla volontà di slegarsi definitivamente da tutto:

Sapevo altresì che a mettermi in nuove condizioni di vita, a rappresentarmi agli altri domani da medico, poniamo, o da avvocato o da professore, non mi sarei ugualmente ritrovato né uno per tutti né io stesso mai nella veste e negli atti di nessuna di quelle professioni.

Troppo ero già compreso nell'errore di chiudermi in una forma qualunque.⁴⁶⁵

E questo errore non verrà compiuto dal nostro nemmeno sul finale, nemmeno con lo scopo di riscattarsi di fronte al giudice dall'accusa di tradimento e di aggressione cui lo ha portato la curiosa vicenda d'amicizia con Anna Rosa, la donna che ben due volte tenta di ucciderlo con la sua rivoltella,⁴⁶⁶ ma che lui seguita a scusare e a voler comprendere, proprio come già fatto rispetto al peccato commesso da Marco di Dio:

⁴⁶² «- Un quarto d'ora, non più. Te ne scongiuro. / M'assicurai così che fino alla sera non sarebbe rincasata. Appena uscita, mi girai dalla gioja su un calcagno, stropicciandomi le mani. "Finalmente!"». Vd. *ivi*, p. 753.

⁴⁶³ *Ivi*, pp. 861-2.

⁴⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 867.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 868.

⁴⁶⁶ Curioso come questo episodio ne richiami alla mente uno cantoniano, dal già più volte menzionato *Re umorista*: anche qui il protagonista subisce un attentato da parte di una donna, una lettrice russa al servizio della regina, la quale prima lo seduce, poi lo attacca, evidentemente mandata a palazzo per risolvere in quel modo intrighi diplomatici internazionali. Sia Cantoni, sia Pirandello, descrivono i due momenti dell'attentato e, soprattutto, le armi con cui entrambi i personaggi vengono attaccati, in maniera assai simile, anche nella scelta lessicale: «Allora ella si smarrisce, fa un passo laterale verso l'uscio come

Quel che più mi coceva era che questa totale remissione fosse interpretata come vero pentimento [...].

Non volendo più nulla, sapevo di non poter più parlare [...]. Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome d'oggi, domani. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. [...] Così soltanto io posso vivere ormai. Rinascere attimo per attimo. [...] Muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.⁴⁶⁷

L'esempio di Vitangelo Moscarda – che accetta di essere rinchiuso nell'ospizio fondato col suo stesso denaro privandosi così di ogni suo avere e dell'identità sia collettiva, sia familiare, sia individuale, ci rivela tutta la tragica negatività della visione dell'autore, che con la vicenda di questo personaggio concede solo un simulacro di vittoria e di libertà, confinando queste a risultato di una scelta estrema fino a essere impossibile, se non a prezzo di un imponderabile sacrificio. L'uomo si svela dunque condannato irrimediabilmente alla perdita di sé, in quanto per uscire delle soffocanti ragioni formali dettate dal vivere sociale, si trova comunque obbligato, come stretto in un circolo vizioso, a rivestirne altre non meno peggiori delle prime perché da dover pagare con l'incomprensione da parte del prossimo, proprio come capita a Moscarda. L'unico vantaggio suo e di chi, come lui, ha capito il senso della vita, *homo novus* pirandelliano, è quello di aver finalmente valutato, scelto, deciso: protagonista delle proprie azioni, egli le conquista solo ora, quando di esse ha capito l'inutilità.

trasognata, poi scopre un gingillo particolare che aveva in mano, me lo appunta contro, e fa fuoco. [...] Un bell'amico, a impugnatura d'avorio». Vd. *Un re umorista*, cit., pp. 249-50. «La portava sempre con sé, nella borsetta, quella rivoltella [...]. Piccolissima, con l'impugnatura di madreperla e tutta lucida e viva, le era parsa un gingillo, tanto più carino in quanto nel suo grazioso congegno raccoglieva il potere di dare la morte». Vd. *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 876.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 899, 901.

CAPITOLO IV

DA ZENO A ZENO

4.1. ZENO COSINI: PER LA RIABILITAZIONE IRONICA DI UN MALATO CRONICO

Parlando di Zeno Cosini e del percorso a ritroso che anch'egli, come i protagonisti pirandelliani visti fin'ora, vuole compiere per reperire la giusta direzione e arrivare alla meta che possa dare un senso alla sua vita, il procedere verso la sua analisi risulta certamente facilitato dal fatto che è egli stesso a studiarci e a dar conto di tale studio.

Zeno, infatti, compie sulla sua persona una vera e proprio analisi, sia spinto dalla sua indole, sia incentivato dalla terapia psicanalitica, tuttavia presto da lui trasformata in poco più che strumento utile di cui servirsi – persino apportandogli le dovute correzioni:

[...] È importante per me ricordare di aver rintracciato la malattia dove un dotto vedeva la salute e che la mia diagnosi si sia poi avverata.⁴⁶⁸

Dall'osservazione analitica di sé egli elimina il timore della disgregazione e l'ansia di approvazione da parte del prossimo, per lasciare spazio al raggiungimento dell'autocoscienza assoluta che possa dargli finalmente ragione di se stesso e del suo essere al mondo.

In tutto questo ha un ruolo fondamentale il *tempo*: Zeno ne dichiara la pesantezza e il condizionamento fin dall'apertura della sua autobiografia, riflettendo in particolare sull'effetto che questo provoca direttamente sulla sua persona, causandone l'invecchiamento:

Vedere la mia infanzia? [...] I miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora.⁴⁶⁹

Dei tre protagonisti pirandelliani, i quali ugualmente si dibattono fra e con il fattore cronologico, non abbiamo visto nessuno subirne il passaggio così direttamente sulla pelle, concentrati com'erano a uscire dalle strutture temporali imposte e vissute dalla società per concentrarsi su quelle individuali, sempre però appannate e offuscate dalle prime.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 638. Sulla sfiducia nei confronti della scienza positiva praticata secondo i canoni tradizionali si veda anche il capito primo di questo studio, *Essenza, caratteri essenziali...*

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 626.

Zeno, al contrario, riesce a superare questa contrapposizione e quest'ansia di conquista perché egli è già fuori dagli schemi convenzionali fin dalla nascita, fin da quando bambino ruba le sigarette del padre, fin da quando si affeziona morbosamente al vizio del fumo, fin da quando sceglie consapevolmente la donna sbagliata non per accontentare gli altri, ma per accondiscendere all'altalenante e accidiosa indole che caratterizza la sua stessa persona e alla quale mai egli tenta di opporsi.

Zeno non si disprezza e non cerca quindi di fuggire da se stesso per rifarsi nuovo, secondo quanto invece hanno fatto Mattia, Serafino e Vitangelo, più o meno con successo. Egli sa di essere malato e non accetta neppure l'ultimo metodo suggeritogli per la guarigione: la psicanalisi nella quale egli per nulla crede, così come non ripone fiducia nel dottor S. che la pratica su di lui. Senza peli sulla lingua e senza il pudore di smentire la sua stessa scelta, egli dichiara persino di trovare la cura noiosa:

[...] Appena abbandonato il dottore [...], solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.⁴⁷⁰

Caduto ogni patto fra medico e paziente, arrogandosi il secondo il diritto di essere addirittura più preparato del primo – in più su una materia della quale si ha ben poca fiducia – il nostro prende subito di mira uno degli oggetti su cui il dottore punta maggiormente la propria attenzione: il ricordo. Esso chiaramente si ricollega ancora al motivo del tempo, visto qui nella dimensione del passato:

[...] Il presente imperioso risorge ed offusca il passato. [...] Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute.⁴⁷¹

Quella seconda persona invocata con tanto accoramento è il figlio della cognata, l'amata Ada, poi sposa dell'odiato Guido: in questo bambino, Zeno, lungimirante grazie al peso dell'età ormai lontana da quella infantile («più di dieci lustri me ne separano»⁴⁷²), vede l'innocenza perché in quel corpo minuto non hanno ancora trovato ricovero le brutture trasportate da quel fiume in piena che è il vivere quotidiano. Esse vi vengono depositate come fossero scorie miscelate fra loro fino a fare dell'essere umano una provetta da laboratorio in cui sperimentare l'unione di pericolosi componenti chimici:

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 626

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 627.

⁴⁷² *Ivi*, p. 626.

Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente.⁴⁷³

È ancora una volta lo scandire implacabile del tempo a segnare il progressivo sgretolamento dell'essere, il quale associa alla crescita fisiologica e al farsi del vigore fisico un decadimento morale inevitabile perché causato dall'esterno che si accanisce contro corpi sempre troppo acerbi per difendersi fino in fondo. Questo invade l'interiorità, sperimentando su essa le possibilità del vivere sociale. Da qui l'inevitabile origine del dolore e della malattia, più forti e impellenti della salute e del piacere perché, se i secondi vanno cercati, i primi sono costituzionalmente dati e storicamente accresciuti.

La fuga dal tempo è allora anche per Zeno una via ricercata e desiderata; diversamente dai protagonisti di Pirandello, però, egli non forza tale mossa, ma l'attende secondo la via per lui più corretta: secondo natura. Lontano dall'azione, anche quella meccanica e sterile che ci ha mostrato Serafino, egli accoglie e alimenta la propria inerzia in nome dell'attesa del futuro. Essa può esistere senza diventare fonte di inutile affanno solo se accolta e motivata così; ossia non alimentata dalla ragione pratica, bensì da quella intellettuale che riconosce nella vecchiaia l'unica fonte di speranza. Introducendo la figura del suocero e ricordando il momento in cui ne fece la conoscenza, Zeno scrive – distinguendo chiaramente la sua opinione attuale dalla passata:

Io ero abbastanza colto essendo passato attraverso due facoltà universitarie eppoi per la mia lunga inerzia, ch'io credo molto istruttiva. Lui, invece, era un grande negoziante, ignorante ed attivo.⁴⁷⁴

Secondo il consueto percorso contrario a quello progressivamente strutturato, proprio quando il termine fisico si avvicina e l'abbandono della progettualità si determina, Zeno vede rinascere in sé il desiderio di vivere – addirittura trovando per esso, solo ora, un vero motivo di esistere.

Egli, infatti, solo in queste condizioni ha una ragion d'essere che si può volgere, razionalmente, al presente e al soggetto che la guida, senza perdersi in inutili fantasticherie e verso falsi e ingannevoli obiettivi. Il movimento diventa così centripeto, eliminando qualsiasi via di fuga che, per quanto consolatoria, non può essere per sua stessa definizione costruttiva.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 627.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 686.

L'*altro* e l'*Oltre* si sostituiscono più realisticamente in Svevo e in Zeno con l'età adulta e poi anziana, dove il senso dell'avvenire viene ricercato e trovato proprio perché di esso si può solo lì verificare la tangibile evidenza, in quanto il futuro coincide con il presente vissuto.

Quella dimensione cronologica "spostata" che in Pirandello non trova un nome perché *ulteriore* rispetto a quelle codificate e quindi nominabili, trova la propria definizione ora: consacrando il presente come realtà spazio-temporale accogliente l'individuo che a essa si adatta secondo natura, senza più dover ricercare vie folli e decentrate.

Il centro viene dunque ritrovato e verso di lui si indirizzano i movimenti, sino a giungere a quel big bang organatore artificialmente provocato dallo scoppio di una bomba – secondo le esigenze dei tempi – che farà rinascere l'umanità risanata dalla corruzione cui l'ha condotta il non possedere una ragionevole coscienza di sé.

Come gli uomini non accettano la malattia, ma vi si accaniscono contro, così essi non comprendono il valore del tempo e soprattutto il senso del suo passaggio sul loro corpo e sulla loro mente. Solo Zeno abbandona questa lotta, anche quando apparentemente sembra accondiscendere alle mosse grottesche ch'essa comporta e agli accanimenti ridicoli che la giustificano e che la mantengono.

Primo momento equivoco è quello dedicato al fumo: solo apparentemente contro di esso, Zeno ne è umoristicamente a favore. Secondo la sua ottica, infatti, la condanna ne implica l'innalzamento a valore positivo, che si esplica nel continuo rimando fino alla rinuncia dell'obiettivo fittizio, ossia del falso proposito di smettere di fumare. Imponendosi questo – tra l'altro sotto "prescrizione medica" e non per autonoma presa di coscienza – il protagonista non fa che assecondare legittimamente la sua intenzione reale, che è contraria alla prescrizione. Egli non vuole smettere di fumare e asseconda i tentativi di disintossicazione solo per poter dire ragionevolmente e analiticamente di non poterli raggiungere. Se è vero dunque che l'inetto si muove grottescamente per atti mancati, è altrettanto vero ch'essi sono frutto di scelte attive e consapevoli che lo pregiano del ruolo di protagonista pur quando esserlo porta a risultati fallimentari.

Ancora più sfacciato del personaggio di Pirandello, quello sveviano ha la pretesa di affermare la propria verità individuale e relativa nella maniera più inconfutabile, ossia percorrendo la via della scienza, anche attraverso la sua implicita derisione – se necessaria.

Pure per il fumo e per la prova della sua validità, ad esempio, Zeno ricorre a una «analisi storica»:

Il dottore [...] mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

- Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero!

Diversamente da quanto ci aspetteremmo, la storia dunque viene chiamata subito in causa per segnare il percorso ordinato, circoscritto e causale attraverso cui muovere tale ricerca che vuole la propria origine ben radicata in circostanze storicamente individuabili e note, almeno per il soggetto che le ha vissute e che ora è tenuto a ricordarle. Per Zeno tale richiesta non è urticante, ma comprensibile, in quanto è lui stesso a credere per primo nella giustificazione storica dei fatti. Pensiamo a quanto dice rivolgendosi ancora a quel «fantolino» già chiamato in causa sopra:

Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono.⁴⁷⁵

L'andamento naturale e lineare degli eventi non fa dunque paura al nostro fino al punto da non accettarlo, come accadeva invece, per esempio, a Vitangelo Moscarda che sentiva l'impellente e inarrestabile esigenza di cancellare il proprio passato legato alla figura paterna, dopo essersi reso cosciente della natura di quello e dunque pure di se stesso.

Con ciò, tuttavia, non si deve credere in un pacifico ritorno da parte di Svevo ai modi e ai tempi seguiti e propagandati dal romanzo storico-verista: al contrario, i suoi obiettivi rivoluzionari rispetto a quell'orizzonte si fanno ancora più forti proprio perché l'autore è in grado d'inserire la rottura – personificata da Zeno – nella normalità, secondo quella mossa “vincente” individuata anche in Gubbio che – abbiamo detto – riesce a fuggire individualmente *al di fuori* pur restando all'apparenza *dentro*.

Secondo queste basi, anche la scrittura a cui il nostro tanto esplicitamente viene chiamato a partecipare, ritrova quella vivacità spentasi già con Mattia Pascal: se là il codice non poteva contenere e trasmettere il messaggio perché questo si disfaceva nel caso, ora i segni tornano ad avere un senso perché chiamati a esprimere una storia vera o verosimile – e non inventata. Ciò comporta ch'essa possa permettersi anche il lusso di restare inconclusa – in consonanza con il convincimento pirandelliano secondo cui l'intera vita «non conclude» – perché comunque rinchiusa in un forma.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 627.

È per queste ragioni che, come Mattia dichiara apertamente di non essere in grado di conferire un senso alla vicenda che gli è capitata neppure mettendola su carta, così Zeno scrive nella sua autobiografia l'esatto contrario a proposito della comprensione di una sua vicenda personale. Essa, infatti, pur appartenendo al mondo dell'inconscio, viene chiarita proprio grazie all'uso della scrittura:

Scrivendo, anzi incidendo sulla carta questi dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre.⁴⁷⁶

La forma delle parole, che concretizza persino intuizioni e sensazioni lontane, è dunque utile per garantire l'esistenza delle stesse, secondo la norma che vede l'espressione da condividere col prossimo come l'unica via attraverso cui conseguire un'esistenza attiva – ossia viva, in quanto comunicabile. In maniera speculare, ma contraria, il padre di Zeno, ormai morente, non riesce a comunicare più a parole col figlio:

[...] Quando io gli domandai che cosa avesse voluto mostrarmi, egli non m'intese [...]. La parola che aveva tanto cercata per consegnarmela, gli era sfuggita per sempre.⁴⁷⁷

È proprio a causa di questa perdita del verbo, che sempre più assumono spessore in tale episodio i gesti, fino a giungere al tremendo momento dello schiaffo. Quest'ultimo viene interpretato da Zeno con la medesima incisività e comunicabilità dell'espressione verbale, dunque viene acquisito e tradotto subendone il senso negativo e persino violento. Se, infatti, la parola ha ormai perduto la sua forza, secondo Zeno i gesti possono essere chiamati a sostituirla, riempiendosi di un senso testuale altrettanto esplicativo.

Zeno stesso ha un'esistenza formale che non rinnega: uomo in carne ed ossa, dotato di vizi e virtù, di debolezze e passioni, legato a famiglia e lavoro – per quanto non amati – e a un passato che logicamente presuppone il presente, il quale a sua volta fa da trampolino di lancio per il futuro, egli ha davvero una storia da raccontare. Se volessimo paragonarla a quella pascaliana, potremmo supporre quanto diverso potrebbe esserne l'*incipit* immaginando Zeno esordire con una frase ch'egli, in realtà, pronuncia non all'inizio, ma nel corso del suo scritto, dovendo riservare l'apertura alla specificazione

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 669.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 680.

dei motivi dell'autobiografia e al chiarimento del rapporto col dottore. L'asserzione di cui si diceva è questa:

Io mi chiamo Zeno [...].⁴⁷⁸

La proclamazione tanto sicura del nome non può non suonare strana abituati come siamo all'incertezza con cui esso viene pronunciato dagli uomini di Pirandello, propensi a disfarsene perché non ancora il grado di scomporlo fino a portarlo con sé senza patirne la pesantezza e l'ingombro.

Quando il vegliardo afferma che la vita di tutti gli uomini andrebbe *letteraturizzata*,⁴⁷⁹ egli non si sta solamente abbandonando al sacro fuoco della scrittura eleggendo quest'ultima a luogo ideale di solipsistico sfogo e rifugio,⁴⁸⁰ ma sta anche affermando come tutti dovrebbero acquisire una consapevolezza tale della esistenza da poterla scrivere e quindi trasmettere, per affidarsi alla comunicazione col prossimo e alla sua comprensione. La scrittura, secondo questa via, non è dunque un fine ma anche un mezzo per dimostrare l'evoluzione umana secondo una direzione positiva e ragionata; che non debba confinare il soggetto – come accadde a Gubbio dietro la sua macchina da presa o a Moscarda nell'ospizio – ma che lo possa accogliere in sé come avvenne ai tempi della creazione.

4.1.1. La conquista di Zeno

È quello che riesce a fare l'uomo anziano, solamente in quanto tale capace di *vivere*, grazie all'età che lo rende in grado di collocarsi perfettamente nel tempo e nello spazio che gli sono *dati*. Non potendo più proiettare attese e speranze nel futuro, solo costui riesce a essere stabilmente nel presente, poggiando solidamente su ciò che è stato e su ciò che è; ed evitando invece di perdere l'equilibrio nella instabile proiezione in quel che sarà.

Parimenti la "malattia" diventa un privilegio per l'uomo che riesce a farsene forza sino a saperla trasformare in condizione di vita, persino quand'essa deve portare alla morte:

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 693.

⁴⁷⁹ È proprio questo il verbo che usa Zeno ormai anziano in apertura delle [*Confessioni del vegliardo*], uno dei frammenti contenuti nelle *Continuazioni*, quando la scrittura è diventata per lui una scelta e non più una costrizione, fino a rappresentare una via di salvezza da potersi estendere alla collettività: «La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato». Vd. [*Le confessioni del vegliardo*], in *Continuazioni*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, pp. 1087-1234, pp. 1116-57.

⁴⁸⁰ «insomma raccontandola la vita si idealizza [...]», ammetterà Zeno settantenne in *Prefazione*, in *Continuazioni*, cit., pp. 1222-34, 1228.

M'ostinai e asserii che la morte era la organizzatrice della vita. Io sempre alla morte pensavo e perciò non avevo che un solo dolore: La certezza di dover morire. Tutte le altre cose divenivano tanto poco importanti che per esse non avevo che un lieto sorriso o un riso altrettanto lieto.⁴⁸¹

La straordinaria abilità di Zeno è quella di fare proprio dei suoi caratteri storici e di conseguenza del loro racconto qualcosa di *formalmente* sconnesso, decentrato, stonato, secondo il sostantivo che lui stesso sceglie per descrivere il suo rapporto con Ada.⁴⁸² L'*altro* e l'*Oltre* non devono più giustificarsi e isolarsi per esistere: ciò non perché essi usino opportunisticamente la forma per mimetizzarvisi e poi negarla; bensì perché essi *diventano* una forma, la quale ha dignità d'esistenza tanto quanto quelle universalmente riconosciute come tali perché consuetudinarie.

Il non riconoscere la forma zeniana segna dunque l'ignoranza dell'interlocutore e non la diversità colpevole del soggetto che la dichiara: questo, infatti, al pari di tutti coloro che difendono formalità garantite dall'abitudine universalmente accettata, può permettersi di provare la propria con la stessa arma della dimostrazione logica e analitica. Essa si serve del passato, che gode della caratteristica di essere stabile e comprovato,⁴⁸³ per permettere a lui di non dover rinnegare né la coscienza sociale – il suo posto nella collettività – né quella individuale – la sua memoria:

Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno su quello di mia moglie.⁴⁸⁴

Grazie a questa funzione garante che assumono i fatti vissuti, all'inizio del capitolo sul fumo Zeno non ha alcun timore nel confessare di aver rubato le sigarette – e senza dover ricorrere, per motivare questo, all'intervento di precettori moralmente discutibili o all'accadimento di fatti eccezionali e destabilizzanti. Egli ammette di aver commesso il furto – innocente nelle sue motivazioni pratiche, ma significativo relativamente alle sue ragioni essenziali legate a un desiderio tanto prematuro e ossessivo da diventare poi vero e proprio disturbo – perché *sa* di averlo fatto; e Zeno sa anche di avervi ceduto per soddisfare a un suo *desiderio* e praticare una sua *volontà*, la quale è a sua volta talmente ferma e costante da diventare *necessità*:

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 703.

⁴⁸² «Già alle prime parole che scambiammo sentii qualche stonatura, ma la strinatura è la via all'unisono». Vd. *ivi*, p. 704.

⁴⁸³ «Una cosa definitiva è sempre calma perché staccata dal tempo». Vd. *ivi*, p. 722.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 631.

Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me. Donde la necessità in cui mi trovai di procurarmene da me delle altre. Così avvenne che rubai.⁴⁸⁵

L'inerzia che più superficialmente lo caratterizza è dunque confinata solo a quanto in realtà non gli interessa, per trasformarsi, al contrario, in energia abile e intraprendente da spendere verso ciò che lo appassiona:

Poi li fumavo finché la mia fronte non si fosse coperta di sudori freddi e il mio stomaco si contorceva. Non si dirà che nella mia infanzia io mancassi di energia.⁴⁸⁶

Per stabilire la dignità di ciò verso cui si vuole spendere tale vigore, non sono necessarie catalogazioni in categorie “moraleggianti”, quali quella di giusto e sbagliato, o di bene e male (che abbiamo visto non poter essere assunte dai personaggi umoristici perché in diretto contrasto con la loro stessa natura dicotomica e antitetica); quello che serve è solo la cosciente approvazione del soggetto che interpreta consapevolmente e volontariamente, dunque vive, ciò che fa. Tale procedimento fa sì che l'abitudine possa garantire anche le scelte più *sui generis*, se non addirittura sbagliate. Esse non per questo possono dirsi meno volute di altre, ugualmente coltivate come sono dalla costanza e dall'impegno ripetuti nel tempo, servano questi per alimentare il dubbio o la certezza, l'amore o l'odio, la salute o la malattia:

Ma io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il suo sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio.⁴⁸⁷

Zeno non è *malato*, dunque *inadatto alla vita*, perché non sa, ma al contrario proprio perché sa, perché conosce sempre meglio la propria natura: egli sa di volgere le attenzioni, perseguire e perseverare sempre verso qualcosa sicuramente collocabile in quella che per gli altri, i “sani”, è la parte oscura del mondo, quella stessa regione infernale in cui si foggiavano le maschere pirandelliane. Egli rincorre ciò che lo danneggia, s'affeziona a ciò che tradisce, ama quello che gli altri spaventa o inorridisce, disprezza quanto si mostra bello e forte, tende alla passività anziché all'azione, si ricrea da vecchio e muore prematuro da giovane:

Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 628.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 629.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 631.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 632.

Come dubbi e aspettative uccidono l'animo del ragazzo ed esperienza e pienezza della coscienza rinvigoriscono quello dell'anziano, così non è tanto la nicotina a intossicare il fumatore, quanto i propositi di smettere tale vizio. Essi, rivelando attraverso il loro fallimento la debole volontà del soggetto, ne mostrano al contempo l'altrettanto forte capacità e abilità nel conseguire il risultato contrario:

Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo.⁴⁸⁹

Per questo motivo il nostro, nel capitolo *Il fumo* della sua autobiografica, non parla di malattia della sigaretta, ma di «malattia dell'ultima sigaretta».⁴⁹⁰

Se è vero che Zeno non riesce a non fumare, è altrettanto vero che egli è bravissimo nel continuare a farlo; anche questo è un fatto, non meno reale del primo, ma solo diverso, anzi opposto a esso perché collocabile nell'*altra* parte del cosmo, *altrove* rispetto a quella in cui si colloca la massa e dov'essa seppellisce le proprie cattive azioni, non certo i propri buoni propositi, come invece fa Zeno:

Probabilmente lasciai quella stanza perché era divenuta il cimitero dei miei buoni propositi e non credevo più possibile di formarmene in quel luogo degli altri.⁴⁹¹

Zeno, che assume una concretezza di persona, e non più solo di ombra o fantasma, e si concede un'esistenza storica, ammette nel reale l'individuo umoristico: egli infatti coglie la differenza sostanziale fra l'*atteggiamento* e l'*atto*, comprendendo come non basti il primo per dare il secondo e quanto dipenda dal secondo far esistere anche il primo. I simulacri di vita che abbiamo conosciuto in Pirandello lasciano qui il posto agli eventi concreti in cui non c'è più la possibilità di servirsi dell'alibi della finzione recitativa, in quanto di essa è stata ormai svelata del tutto l'origine incompatibile con la natura umana.

A essa Zeno trova, però, una sostituta: la bugia. Questa può essere mantenuta perché, basandosi essa su affermazioni e dunque su parole, non nega la principale caratteristica che distingue l'uomo dagli altri esseri e non lo abbassa al rango di fantoccio o marionetta, semmai relegandolo "solo" da un punto di vista morale. Quest'ultimo non determina l'orizzonte zeniano, il quale, se è ironicamente umoristico, lo è nei fatti concreti e non solo negli aspetti di essi; dunque è pronto a pagare, anche declassandosi eticamente, lo scotto di volersi spendere nella realtà.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 635.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 633.

Significativa per dimostrare il superamento di questo scarto è una considerazione che il nostro avanza sull'idea del matrimonio da lui coltivata in gioventù, ricordando a tal proposito un amore vissuto prima di conoscere le ragazze Malfenti. Riferendosi a quel sentimento, Zeno ne ricorda la fine a causa del sospetto tradimento di lei – che però si rivelerà da lì a poco solo inscenato e non reale, attuato per soddisfare a uno stupido desiderio di attenzioni. Tuttavia, anche alla luce di questo, la ragazza viene lasciata dall'ormai ex-fidanzato, assai risoluto nel non voler cader vittima della sceneggiata e nel sentire, proprio da lì, ancora più forte la convinzione per il matrimonio:

Il sospetto ch'essa aveva fatto nascere in me ad arte era una dimostrazione della superiorità del matrimonio nel quale tali sospetti non devono sorgere.⁴⁹²

In Zeno il sospetto causa dunque tutt'altra reazione rispetto, ad esempio, a quella del marito dell'esclusa Marta Ajala: questo perché qui esso assume una valenza concreta che vale tanto quanto fosse stata realtà. Per questo il nostro non tornerà più sui suoi passi, come invece farà il protagonista pirandelliano: se il secondo, non sicuro di sé, si nasconde dietro l'apparenza dell'accaduto rifiutando di esplorarlo fino in fondo, il primo, risoluto, addirittura vi scherza con la seguente considerazione sulla donna:

Quando quel sospetto di cui sentii presto l'inconsistenza dileguò, ricordai anche ch'essa spendeva troppo.⁴⁹³

4.1.2. Una conquista umoristica

Zeno non è semplicemente la prova che nel mondo possa esserci umorismo, ma dimostra come il mondo stesso possa essere umoristico. Egli ne incarna le contraddizioni senza bisogno di sdoppiarsi o duplicarsi per questo:

[...] Posso ritenermi un buon osservatore ma un buon osservatore alquanto cieco.⁴⁹⁴

Zeno sta scrivendo all'età di cinquantasette anni,⁴⁹⁵ continuando a studiare se stesso, la sua malattia e il suo desiderio di fumare, nonostante il tentativo compiuto e qui ricordato:

Più che attendermi dei miracoli, corrovo a quelle sedute nella speranza di convincere il dottore a proibirmi il fumo.⁴⁹⁶

⁴⁹² *Ivi*, p. 693.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 698.

⁴⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 637.

La distanza che separa il ragazzo di un tempo dall'uomo di oggi non è data dunque dalla guarigione del disturbo (non solo il fumo, ma tutti quelli ch'esso generalmente simboleggia); bensì, al contrario, dall'accettazione di essa fino farla una propria caratteristica essenziale. Naturalmente il percorso verso questa meta è lungo e accidentato, misurabile attraverso gli anni che sono serviti per giungervi e attraverso gli inganni che il nostro si procura quand'ancora insegue la salute altrui, la cui definizione però non coincide con la sua. Tanto numerosi sono gli uni e gli altri, che a renderli non sono bastati neppure tutto il romanzo e tutta l'autobiografia, allungati dunque nelle *Continuazioni*,⁴⁹⁷ in cui Zeno si ritrova anziano e finalmente abbastanza saggio per poter rileggere correttamente i fatti della sua vita.

Una volta abbandonato il rapporto dialettico fra servo e padrone che muove il suo conscio a confronto col suo inconscio,⁴⁹⁸ egli infatti smette di invidiare coloro che sono diversi da lui e tali perché, a suo confronto, attivi e forti.

Ancora immaturo nella *Coscienza* egli, invece, scrive e confessa:

[...] Si vive [...] uno accanto all'altro, immutati, salvo che per una nuova antipatia per chi è tanto dissimile da noi o per un'invidia per chi a noi è superiore.⁴⁹⁹

L'invidia odiosa provata per Guido, bello e abile persino nell'arte, lo rende ancora simile ai suoi progenitori Alfonso ed Emilio, non padroni del tempo in cui vivevano come lo è invece lui, che può addirittura dire:

Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna.⁵⁰⁰

Persino della moglie accettata, ma poco amata, il nostro arriva a patire la gelosia; ma non perché poco fiducioso di lei, bensì di se stesso – incapace com'è di sopportare il confronto con l'avvenente dottor Muli della casa di cura per la disintossicazione dal fumo:

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 636.

⁴⁹⁷ Si tratta di cinque frammenti interpretati dalla critica come parti di un romanzo che sarebbe stato il proseguo della *Coscienza di Zeno* – se l'improvvisa morte dell'autore non avesse interrotto il progetto. Essi, infatti, vedono muoversi gli stessi personaggi e addirittura trame simili – se non uguali – a quelle del romanzo compiuto. Tuttavia, nella narrazione vi è pure un'evoluzione, sia da un punto di vista cronologico, sia caratteriale – in particolare per quanto riguarda il protagonista, Zeno. Essi comprendono: *[Un contratto]*, *[Le confessioni del vegliardo]*, *Umbertino*, *[Il mio ozio]*, *Prefazione*. In *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., rispettivamente alle pp. 1089-1115; 1116-57; 1158-96; 1197-1221; 1222-34.

⁴⁹⁸ Cfr *ivi*, p. 639.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 685.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 635.

Una folle, amara gelosia per il giovane dottore. Lui bello, libero! Lo dicevano la Venere fra' Medici. Perché mia moglie non l'avrebbe amato? Seguendola, quando se ne erano andati, egli le aveva guardato i piedi elegantemente calzati.⁵⁰¹

Uno sguardo al piede, per lui che ama le donne a pezzi e non intere,⁵⁰² può bastare come indizio di una bruciante passione, tanto da far accrescere in lui quel sospetto che ammorba lo sguardo sugli altri, fino a non riconoscere più alcuno come degno di fiducia:

Il suo sorriso che io amavo tanto mi parve una derisione e fu proprio in quell'istante che nel mio animo germinò un sentimento nuovo che doveva far sì che un tentativo intrapreso con tanta serietà dovesse subito miseramente fallire.⁵⁰³

La serietà viene compromessa dalla derisione, la quale s'impadronisce di lui per farlo via via più disperato – non certo allegro – e per farsi, a sua volta, protagonista di tutto quanto l'episodio, anche grazie alla comparsa della misera figura dell'infermiera.

Conoscendo questa donna sfatta, a metà fra una macchietta comica e una pietosa maschera triste, Zeno la compatisce, la deride e l'inganna, in un percorso ascendente che si fa tanto più crudele, quanto più quella – se osservata dall'esterno – si svela non essere meritevole di tale crudeltà. Ma Zeno ormai è come invasato dal desiderio folle di liberarsi di quei panni di paziente e di prigioniero per poter tornare dalla moglie e impedirle il tradimento col Muli, ormai vivo nella sua mente come lo sono le risate che i due fanno insieme alle sue spalle:

Ora non fumavo già da mezz'ora e non ci pensavo affatto occupato com'ero dal pensiero di mia moglie e del dottor Muli. Ero dunque guarito del tutto, ma irrimediabilmente ridicolo!⁵⁰⁴

Per un processo di assimilazione, la ridicolaggine di cui il nostro veste l'infermiera e di cui lei stessa si ammanta, disperata e ubriaca, via via che racconta i suoi patetici casi familiari, arriva a travolgerlo, trasformandolo da carnefice a vittima per capovolgere la situazione, tanto che

Venivo addirittura buttato fuori dalla mia prigione.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 644.

⁵⁰² Cfr. *ivi*, p. 638.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 644.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 646.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 651.

Tutto l'episodio, descritto con toni ironicamente epici per esaltare tanto il senso di prigionia, quanto poi quello di libertà, grottescamente provati dal protagonista, si smorza dunque in un precipitoso finale, consacrato da una fumata del nostro e da una risata di Augusta, accortasi della gelosia ingiustificata del marito. Se lo smascheramento dell'amante era diventato l'unico obiettivo di quel ricovero, l'aver eliminato quel problema chiude definitivamente la vicenda, in cui la vera questione, quella del fumo, è diventata chiaramente marginale:

Addormentandomi pensai di aver fatto bene a lasciare la casa di salute poiché avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. [...] Assolutamente non v'era fretta.⁵⁰⁶

Riacquistato pieno possesso della sua malattia, Zeno ritrova dunque la salute: essa coincide con l'equilibrio e la serenità conquistati grazie al fatto di avere obiettivi da perseguire senza mai riuscire nell'impresa; il ch  gli impedisce di chiudersi definitivamente in una forma perch  sancisce formalmente la dignit  del fallimento.

Sono la possibilit  e l'evenienza a ferire Cosini pi  di qualsiasi occorrenza reale e tangibile: per questo motivo egli vive bene solo quando non ha pi  futuro, ossia da vecchio, quando riesce davvero ad entrare in quella ciclicit  naturale tanto agognata gi  da Vitangelo Moscarda. In essa l'andamento rotatorio e vorticoso fa s  che i punti di fine e d'inizio coincidano, cos  da poter trasformare l'incerta tensione in un sicuro movimento di ritorno.

Solo questo naturale stato di atarassia permette di arginare anche la paura pi  atavica: quella della morte.

Nei confronti di questa il nostro assume un atteggiamento contraddittorio, anche quando ne sono colpiti amici e familiari: primi fra tutti il padre, cui viene dedicato il capitolo quarto.

La scelta di trattare del genitore partendo dal suo decesso   spiegata dallo stesso narratore, il quale non dimentica di dover redigere uno scritto che parli di s  e non di altri e che eventualmente di questi si serva solo per arrivare al primo scopo:

[...] Per non perdere tempo, dir  di lui solo quanto possa giovare a ravvivare il ricordo di me stesso.⁵⁰⁷

Evidentemente, dunque, Zeno   influenzato pi  dal padre scomparso che non da quello in vita, subendone l'inquietante assenza e non l'ingombrante presenza:

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 652.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 653.

[...] La morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe.⁵⁰⁸

Ancora giovane e dunque disposto fisiologicamente a farsi ingannare dalla speranza futura, il nostro patisce il fatto che

Lui morto non c'era più una dimane dove collocare il proposito.⁵⁰⁹

La perdita del genitore stabilisce quella delle radici, del passato sicuro perché già avvenuto e – personificato in quello – persino tangibile, fonte di una conoscenza empirica inconfutabile:

Epperò io sospetto, che, pur senza l'appoggio di una convinzione scientifica, egli diffidasse di me anche perché ero stato fatto da lui, ciò che serviva – e qui con fede scientifica sicura – ad aumentare la mia diffidenza per lui.⁵¹⁰

Un rapporto di reciprocità percorso non sulla via dell'amore, bensì del sospetto e della diffidenza, il quale, proprio per queste ragioni – secondo l'ormai consueta ottica capovolta che appartiene al protagonista – diventa positivo in quanto fa sì che il nostro si fregi del ruolo di uomo forte e vincente ponendosi a confronto con questo padre secondo lui debole e vizioso:

[...] Posso dire che, fra noi due, io rappresentavo la forza e lui la debolezza.⁵¹¹

In realtà il padre vivo scardina anche l'ultima via di salvezza che il giovane Zeno ha scelto per sé nella rincorsa verso la salute, ossia quella che pirandellianamente potremmo chiamare "il sentirsi vivere":

Il mio desiderio di salute m'aveva spinto a studiare il mio corpo umano. Egli, invece, aveva saputo eliminare dal suo ricordo ogni idea di quella spaventosa macchina. Per lui il cuore non pulsava e non v'era bisogno di ricordare valvole e vene e ricambi per spiegare come il suo organismo viveva.⁵¹²

Zeno paga le conseguenze di questa scelta innaturale e deprecabile – come ci insegna Pirandello – dopo la morte del genitore perché solo allora essa gli si rivela non solo inutile, ma pure fuorviante: se il semplicistico approccio alla vita relega il padre al

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 654.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 655.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ivi*, p. 656.

ruolo di beota,⁵¹³ ugualmente il suo studio gli si mostra ora inefficace e nocivo; fino a confinare lui che lo persegue alla parte dell'incapace, dunque a condannarlo – seppur per altra via – alla medesima immobilità del genitore:

Guardavo all'avvenire indagando per trovare perché e per chi avrei potuto continuare i miei sforzi di migliorarmi. Piansi molto, ma piuttosto su me stesso che sul disgraziato [...].⁵¹⁴

Il soggetto procede sempre più verso la presa di coscienza del suo stato⁵¹⁵ e ciascun episodio della vita – come mostra lo stesso percorso tematico attraverso cui si svolge l'intero romanzo – è utile per aggiungere tasselli a questo mosaico d'esperienze, fino a completare la consapevolezza di doversi riconoscere quale essere insicuro e incostante.

La lotta fra padre e figlio che secondo il narratore conduce tutto quanto l'episodio è dunque, in realtà, uno dei tanti conflitti interiori vissuti dal solo protagonista (e non certo dall'uomo anziano che ormai non ha più alcuna coscienza⁵¹⁶ di sé e del proprio stato). Zeno, tuttavia, ancora troppo pavido per accettare il conflitto, proietta quest'ultimo sulla figura paterna fino a far concludere il duello con una vera e propria colluttazione: il famoso schiaffo ch'egli riceve dal genitore mentre questo esala l'ultimo respiro. Non si può omettere di constatare come anche questa tragica lettura dei fatti diventi per il nostro mezzo per coltivare le sue manie: l'uso della menzogna, il vittimismo, la costante e assoluta concentrazione su di sé – pur impegnato a mantenere la propria incoscienza e non a trovare risposte risolutive e chiarificatrici.

A tal proposito si noti che, anche quando il nostro dichiara il contrario, lo fa in momenti in cui ormai tale ripensamento non è più valido in quanto sono cadute la comunicazione e la funzionalità della parola. Si pensi alla confessione che Zeno fa al padre deceduto, smascherandosi pavidamente solo dopo che dall'interlocutore non può avere risposta:

⁵¹³ Ricordiamo come nel corso dell'ultima conversazione intrattenuta col figlio la sera prima di morire, egli scalzi ogni intervento critico di Zeno, atto a destabilizzare le sue certezze che poggiano sui capisaldi dell'positivismo e della religione, per poggiarsi a una realtà solida e indiscutibile.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 681.

⁵¹⁵ È lo stesso Zeno a commentare così la propria esistenza e la propria consapevolezza della stessa: «La mia vita non sapeva che fornire una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiavano, ma orribilmente tediosa. I miei amici mi conservarono durante tutta la mia vita la stessa stima e credo che neppur io, dacché son giunto all'età della ragione, abbia mutato il concetto che feci di me stesso». Vd. *ivi*, p. 685.

⁵¹⁶ Si noti come questo termine – chiaramente fondamentale nell'economia di tutto quanto il romanzo che a esso si consacra a partire dal titolo – venga insistentemente ripetuto nel corso di questo capitolo a partire dalla descrizione del malore del padre durante la notte sino alla fine. Da questo momento, che nell'edizione qui utilizzata occupa 19 pagine, si contano, infatti, ben sette occorrenze del termine «coscienza», utilizzato sempre in riferimento al genitore morente. Cfr. *ivi*, pp. 666-84.

Immaginavo che mio padre mi sentisse e potessi dirgli che la colpa non era stata mia, ma del dottore. La bugia non aveva importanza perché egli oramai intendeva tutto ed io pure. E per parecchio tempo i colloqui con mio padre continuarono dolci e celati come un amore illecito [...].⁵¹⁷

Zeno ammette le sue negligenze al padre quand'esso non può più rispondergli, quindi non può smentire la sua teoria. Egli insiste dunque nel suo modo di procedere per tesi senza accettare che a esse vengano apposte delle antitesi:

[...] Al funerale, riuscii a ricordare mio padre debole e buono come l'avevo sempre conosciuto dopo la mia infanzia e mi convinsi che quello schiaffo che m'era stato inflitto dal lui moribondo, non era stato da lui voluto.⁵¹⁸

I fatti e le situazioni che lo circondano vengono dunque da lui plasmati a suo piacimento. Non ultima, fra queste, quella riguardante la scelta di sposarsi, cantonianamente non mossa da una vera passione, ma dal ben più impellente desiderio di correggere la propria condotta esistenziale:

Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota.⁵¹⁹

Questa sarà la via scelta anche per approcciare e soprattutto giustificare il desiderio di tale approccio con la prescelta fra le tre sorelle Malfenti: la seria Ada. Mentre Zeno scrive, però, si rammarica di quella scelta potendone riconoscere i motivi fallimentari che la minavano dall'interno, fin dalla sua nascita:

Questa che è stata la più pura avventura della mia vita, anche oggi che son vecchio io la ricordo quale la più turpe. Era fuori di posto, fuori di tempo quella roba, come se un ragazzo di dieci anni si fosse attaccato al petto della balia. Che schifo! [...] Mi vergogno anche di non essermi accorto a tempo ch'ero avviato ad un fiasco simile. [...] A lei m'ero avvicinato non per conquistarla ma per sposarla ciò ch'è una via insolita dell'amore [...] che non conduce alla mèta per quanto ben vicino ad essa.⁵²⁰

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 684.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 683.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 685. La metafora che paragona implicitamente la vita a un componimento musicale, viene utilizzata anche più avanti nel testo, quando il narratore ricorda il suo approccio con Ada Malfenti: a questo proposito cfr. nota 515 di questo scritto. Il paragone si fa ancora più esplicito nella parte che Zeno dedica alla descrizione della sua passione per il violino, la quale si trasforma addirittura in misura curativa andando di pari passo con l'avanzare della sua malattia: «[...] Il mio stesso alto sentimento musicale mi avverte e mi avvertì da anni, ch'io mai arriverò a sonare in modo da dar piacere a chi m'ascolta. Se tuttavia continuo a sonare, lo faccio per la stessa ragione per cui continuo a curarmi. Io potrei sonare bene se non fossi malato, e corro dietro alla salute anche quando studio l'equilibrio sulle quattro corde. [...] La musica che proviene da un organismo equilibrato è lei stessa il tempo ch'essa crea ed esaurisce. Quando la farò così sarò guarito». Vd. *ivi*, p. 742.

⁵²⁰ *Ivi*, pp. 706-7.

Il nostro prosegue in questa considerazione descrivendo il rapporto amoroso e quella fra maschio e femmina che vi sta alla base, con una puntualità e oggettività tali da essere quasi scientifica, ricordando una descrizione di tipo documentaristico:

All'amore cui così si giunge manca la caratteristica principale: l'assoggettamento della femmina. Così il maschio si prepara alla sua parte in una grande inerzia che può estendersi a tutti i suoi sensi, anche a quelli della vista e dell'udito.⁵²¹

Vediamo dunque come l'inerzia sia anche deprecata e non necessariamente accettata e perseguita dal nostro, il quale, infatti, non nega di aver posseduto uno spirito attivo e valente in circostanze ritenute degne di tale impegno attivo e propositivo: quelle che lui ricorda come

[...] avventure condotte sempre con uno spirito intraprendente che arrivava alla sfacciataggine [...].⁵²²

C'è pure un brevissimo scorcio di metaracconto nella storia autobiografica che Zeno sta scrivendo. Esso si sviluppa mentre il narratore ricorda il tempo speso in casa Malfenti a raccontare alle fanciulle storie sul suo passato, storie di una vita avventurosa o scapigliata, come lui stesso la definisce riferendosi a quella trascorsa da studente, tra una facoltà universitaria e l'altra. Anche in quest'occasione narratore e personaggio, dunque presente e passato, arrivano a toccarsi sino a sovrapporsi per confondere blandamente le idee al lettore, non più in grado di riconoscere quali le verità e quali le bugie, sia raccontate allora, sia narrate oggi:

Molto tempo dopo appresi da Augusta che nessuna delle tre fanciulle aveva creduto che le mie storielle fossero vere. [...] La sola che si fosse indignata delle mie bugie fu la seria Ada. [...] Eppure in gran parte quelle storielle erano vere. [...] Erano vere dal momento ch'io non avrei più saputo raccontarle altrimenti. Oggi non m'importa di provarne la verità. Non vorrei disingannare Augusta che ama crederle di mia invenzione. In quanto ad Ada io credo che ormai ella abbia cambiato di parere e le ritenga vere.⁵²³

Zeno già ora è dunque ormai così salubrementemente convinto della propria malattia – in tal caso il vizio alla menzogna – da non avvertire più l'importanza di difendere la sua verità, bensì di salvaguardare solo ciò che gli appartiene, sia esso vero o mendace. A conferire a questo la dignità di racconto non è, infatti, l'uno o l'altro carattere, bensì l'esistenza che gli viene data dal fatto stesso di essere narrato con convinzione dal suo narratore. Quest'ultima esclude la necessità di accettazione da parte dell'ascoltatore,

⁵²¹ *Ivi*, p. 707.

⁵²² *Ivi*, p. 706.

⁵²³ *Ivi*, p. 708.

tanto che il nostro non si preoccupa oggi di correggere Augusta, come allora non s'era premurato di ragguagliare Ada: l'importante è ed era l'avvenimento dell'atto comunicativo, indipendentemente dalla sua collocazione nella categoria della bugia o in quella della verità. Il malinteso e la mistificazione non erano eliminabili dalla parola perché essi erano insiti nell'atto comunicativo cui essa dava forma, tanto che il campo argomentativo su cui i due interlocutori si muovono non è lo stesso:

Il mio totale insuccesso con Ada si manifestò proprio nel momento in cui giudicavo di dover finalmente parlar chiaro. [...] Il malinteso si prolungava sempre a causa di quelle mie intenzioni troppo decisamente matrimoniali.⁵²⁴

Proprio mentre il nostro alimenta la strada della sua inettitudine, egli non fa che impegnarsi attivamente, superando la dicotomia tra il *l'agire* e il *non-agire*, per volgersi a quella tra l'aver fatto troppo poco e il poter fare di meglio. Ricordiamo, per esempio, lo stato d'ansia sorto in Mattia Pascal dopo aver baciato Adriana al buio della seduta spiritica e confrontiamolo col dubbio sorto a Zeno per aver fatto un galante baciamento alla desiderata Ada. Queste le considerazioni dell'uno e dell'altro mentre ripensano a quel momento. Mattia:

Troppe cose, senza parlare, le avevo detto, stringendole la mano, inducendola a intrecciar con le mie le sue dita; e un bacio, un bacio infine aveva suggellato il nostro amore. Ora, come risponder coi fatti alla promessa? Potevo far mia Adriana?⁵²⁵

Zeno:

[...] Io non pensai ad altro: Avevo fatto bene baciando la mano di Ada o avevo fatto male di non baciarla anche sulle labbra?⁵²⁶

La preoccupazione di entrambi è dunque pratica, legata alle azioni; solo che se Mattia non avrà Adriana perché non potrà “fare i fatti”, ossia coronare con il matrimonio il sentimento ricambiato, Zeno non sarà amato da Ada perché colpevole di cercare solo gli atti, ancor prima della corrispondenza dei sensi, volendo seguire un percorso contrario a quello canonico, pur essendo giustamente spinto a un fine concreto e reale. Entrambi si giocano la loro sorte amorosa nel corso di una seduta spiritica, trattata sia dal siciliano sia dal triestino con tono canzonatorio sino a farla oggetto di derisione da parte degli stessi personaggi che ve ne prendono parte. Anche in questo caso Zeno si dimostra più sfacciato di Mattia impegnandosi in prima persona a farsi

⁵²⁴ *Ivi*, p. 709.

⁵²⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 511.

⁵²⁶ *La coscienza di Zeno*, cit., p. 715.

disertore di quel momento tanto solenne nel tentativo di deridere Guido, promotore del tavolo parlante. Lo scopo è quello di abbassarlo agli occhi di Ada, la quale però non fa che aumentare il suo sdegno verso Zeno e la sua ammirazione per il ben più compassato Guido.

L'importate tuttavia rimane per noi il fatto di poter vedere come questo personaggio si sia evoluto e continui a farlo adoperandosi per concretizzare quello che nei romanzi pirandelliani si fermava a uno stadio di embrionale metafora: se là abbiamo conosciuto individui 'fuori di chiave' perché dissonanti e sghembi rispetto alla norma codificata, qui vediamo un uomo che *realmente* suona il violino in maniera stonata; che *realmente* cammina zoppicando; che *realmente* ha il coraggio di ridere della vita e di se stesso convinto del proprio valore senza dover più aspettare che siano gli altri a provarglielo attraverso la sua negazione – come facevano Marco di Dio e la moglie per testare la bontà delle loro strampalate invenzioni.

Zeno non ha pudore nel dichiarare le proprie asserzioni ambigue, che prendono sempre una via diversa da quella che ci si aspetterebbe:

Io ero disposto a diventare un buon amico di Augusta mentre prima d'allora ciò non sarebbe stato possibile perché io non so essere l'amico delle persone brutte.

Certo il mondo sarebbe meno aspro se in molti mi somigliassero.⁵²⁷

L'umorismo dunque si sviluppa non tanto dal confronto del protagonista con gli altri che lo circondano e che lo rivelano pietosamente grottesco proprio dandone ingiusti giudizi inquisitori e di condanna; quanto dal paragone tra quello ch'egli crede di essere e quello ch'egli appare esternamente in base alle sue scelte, ai suoi modi, ai suoi atti. Il divario zeninano si realizza tra quello che l'uomo pensa e quello che compie, non tra quello che è e quello che gli altri credono che sia.

Per questo Zeno può suscitare antipatia e repulsione nel lettore così come le ha sollevate nello psicanalista che l'ha avuto in cura: altezzoso e per niente ingenuo, egli provoca fastidio proprio per la sua sicurezza; la quale appare ingiustificata se osservata attraverso la solita ottica finalistica e positiva, che anche qui non meno che altrove è errata e fuorviante per guidare nell'analisi di chi non è più disposto a seguirla. Zeno la rinnega non per un supposto *altrove* fuori dal tempo e dallo spazio conosciuti, ma per la salvaguardia del proprio spazio e del proprio tempo, i quali si riassumono per lui in una sola parola: «proposito». La continua necessità di registrare i propositi su fogli di carta

⁵²⁷ *Ivi*, p. 749.

incisi di frasi e di date risponde dunque a quest'esigenza: concretizzare formalmente pensieri che esigono un'apparenza sostanziale – in questi casi data loro dalla parola – per essere ugualmente vivi e interi quanto quelli propri dei personaggi secondo Zeno 'sani' perché naturalmente forti e disinvolti. Ricordando ancora i tentativi fatti per dichiararsi ad Ada, il narratore scrive:

È il mio pensiero troppo lento per seguire gli avvenimenti che si svolgono senz'attendere che nel mio cervello si sieno cancellate le impressioni lasciatevi dagli avvenimenti precedenti? Io dovevo tuttavia movermi sulla via segnata dal mio proposito. [...] Volli anzi rendere il mio proposito più forte registrandolo un'altra volta.⁵²⁸

Ed è proprio per mantenere questo e per adattarvisi, che Zeno è disposto a modificare il soggetto del suo piano e a sposare Augusta, la sola innamorata di lui:

[...] Sapevo oramai chiaramente come condurmi; con un'evidenza tanto disperante che forse finalmente m'avrebbe data la pace staccandomi dal tempo troppo lento.⁵²⁹

La goffaggine di Zeno prende forza da se stessa e da quella ridicolaggine che le viene inferta dal soggetto che la vive e la crea, il quale, anziché sentirla come inutile pondo, riesce a trasformarla in una personalissima fonte di forza ed energia. Essa – naturalmente – non può che infastidire coloro dei quali il nostro vuole conquistare l'amore e la stima (il padre e Ada), così come finisce per irretire le persone per cui prova meno interesse, per esempio Augusta. In questo modo egli si ritrova a sposare la donna che non ama, accontentandosi del fatto che seppur lui non l'ama, almeno lei gli vuol bene. Dell'altra, invece, non gli resta che un ironico quanto lucido ricordo:

Certo talvolta io avrei voluto toccare col mio piede quello di Ada ed una volta anzi m'era parso di averlo raggiunto, lei consenziente. Poi però risultò che avevo premuto il piede di legno del tavolo e non poteva aver parlato.⁵³⁰

Probabilmente in quel momento, seppur fallimentare, il nostro si è sentito pienamente padrone di sé e libero di esserlo, indipendente dal fare atto sgradito o gradito altrui. A insegnarci questo è lui stesso mentre scrive la seguente massima:

È libertà completa quella di poter fare ciò che si vuole a patto di poter fare anche qualche cosa che piaccia meno. La vera schiavitù è la condanna all'astensione: Tantalo e non Ercole.⁵³¹

⁵²⁸ *Ivi*, p. 751.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 724.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 729.

⁵³¹ *Ivi*, p. 730.

Zeno dunque non chiede al prossimo il consenso, ma una ben più sana indifferenza che possa concedere a lui di convivere serenamente con la coscienza del proprio stato. Ancora una volta tale momento di grazia arriverà con molte meno difficoltà in vecchiaia, quando, ingenuamente, il soggetto è riconosciuto come ormai costituzionalmente passivo. Dato che nulla si crede poter più aspettarsi da lui, non lo si “controlla” e gli si concede meglio tale agognata libertà.⁵³²

Questo percorso alquanto scontato e perbenista, non può valere però per un soggetto come il nostro Cosini, ricco di una capacità d’analisi che poggia su basi opposte rispetto a quelle dei più:

Si vedono meno bene le cose quando si spalancano troppo gli occhi.⁵³³

Secondo questa logica dunque lo sguardo offuscato, dalla vecchiaia così come dalla malattia, può essere ben più vedente rispetto a quello vigoroso e bramoso di studio tipico della gioventù ricca d’aspettative e per questo irrequieta. Ancora cinquantasettenne, il nostro può già scrivere:

In fondo io sono l’uomo del presente e non penso al futuro quando esso non offuschi il presente con ombre evidenti.⁵³⁴

Il percorso segue già un andamento a ritroso che cerca la giustificazione dei fatti in quello che è già stato e non in quello che sarà, potendo in questo modo avvantaggiarsi anche di fallimenti e sgradevolezze perché visti non come un cattivo presagio, ma come un giusto scotto da pagare:

Quel dolore non mi abbandonò più. Adesso, nella vecchiaia, ne soffro meno perché, quando mi coglie, lo sopporto con indulgenza: «Ah! Sei qui, prova evidente che sono stato giovane?» [...] Del resto non credo di aver perduto il mio tempo. Chissà da quanto tempo e di quale malattia io sarei già morto se il mio dolore in tempo non le avesse simulate tutte per indurmi a curarle prima ch’esse m’afferrassero.⁵³⁵

Come la malattia diventa il giusto mezzo per trovare la salute, così il non-amore si fa la strada per arrivare a provare il sentimento più sincero. Alla classica domanda cogitabonda che si pone il personaggio umoristico, il nostro riesce magicamente a trovare una personalissima risposta, zenianamente tautologica, ma non per questo men

⁵³² È l’equivoco di cui cadrà vittima, per esempio, Augusta, la quale non s’accorge del tradimento del marito consumato con la tabaccaia, perché – a dire di Zeno – ormai troppo convinta di avere accanto un coniuge – per così dire – “innocuo” data l’età. «Essa vive nella sua grande inerzia e trova naturale che io m’occupi di lei meno che in passato [...]». Vd. *Il mio ozio*, cit., p. 553.

⁵³³ *Ivi*, p. 717.

⁵³⁴ *Ivi*, p. 736.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 768, 770.

vera. Dopo aver festeggiato il fidanzamento con Augusta, scelta come “ripiego” per aver subito non solo il rifiuto di Ada, ma persino quello di Alberta, il nostro si domanda:

- Chissà se l'amo?

Scrivendo tale quesito egli lo rinnova e lo attualizza, tanto da trovarvi risposta presentemente:

È un dubbio che m'accompagnò per tutta la vita e oggidi posso pensare che l'amore accompagnato da tanto dubbio sia il vero amore.⁵³⁶

L'umorismo di Zeno, dunque, sta proprio qui: nel suo essere personaggio imbattibile, che non si riesce a scalfire pur quando l'evidenza gli dimostra il contrario e gli si mostra contraria.

Il passo ulteriore compiuto da Svevo rispetto a Pirandello si può vedere realizzato proprio il questo: se il primo pone il personaggio umoristico di fronte al tribunale per chiederne l'assoluzione invocando in sua difesa il ‘sentimento del contrario’; il secondo dà quest'assoluzione, lasciando la parte del difensore per assumere quella di giudice. Quest'ultimo difende il suo Cosini ogni qual volta gli fa compiere atti folli o inspiegabili o, addirittura, inaccettabili e lo ama tanto più quanto più lo fa apparire non solo goffo e dissonante, ma addirittura colpevole e cinico, irritante e sadico. Secondo questa logica si spiegano tanti momenti del romanzo, che ancora una volta si giustificano non col voler far ridere, ma sorridere: quando Zeno è indifferente alla malattia del padre; quando è arrogante nei confronti dello psicanalista; quando si approfitta apertamente del sentimento della buona Augusta, che chiama riduttivamente «la sorella di Ada»⁵³⁷ e di cui continua a ricordare non altro che l'occhio strabico; quando odia Guido, ma di lui continua a ricercare la compagnia; quando sbaglia “involontariamente” il funerale dello stesso Guido, ancora una volta aspettando la morte del suo avversario per affrontarlo apertamente e dimostrargli come da sempre bramasse la sua morte, tanto da volerla persino mettere in atto personalmente:

M'addormentai presto e nel breve periodo che precede il sonno, non ricordai né Ada, né Augusta, ma il solo Guido, così dolce e buono e paziente. Certo, non avevo dimenticato che poco prima avevo voluto ucciderlo, ma ciò non aveva alcuna importanza perché le cose di cui nessuno sa e che non lasciarono delle tracce, non esistono.⁵³⁸

⁵³⁶ *Ivi*, p. 770.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 777.

⁵³⁸ *Ibid.*

Via via che si accumulano informazioni sul personaggio, si ha quindi un'impressione sempre più critica di lui, secondo il desiderio dello stesso autore che non esita nel disegnarlo con tratti tanto forti e decisi da essere volutamente urticanti per la sensibilità del lettore. All'amore si sostituisce un carnale desiderio sessuale; al piacere conviviale da spendersi durante le cene in casa Malfenti si sostituisce una ben meno gentile bramosia culinaria atta a compensare la passione amorosa del tutto assente per la sposa;⁵³⁹ al sincero sentimento dell'amicizia si sostituisce la cupa voglia di rivalsa. Insomma, in luogo del normale corso degli eventi seguita a farsene strada un altro obliquo rispetto a esso, così che persino al matrimonio è lo sposo ad arrivare in ritardo e non la sposa⁵⁴⁰ – secondo quanto tradizione vorrebbe.

Nonostante tutto ciò, però, Zeno resiste e anzi persiste, senza meditare né fughe né cambi d'identità o, addirittura, gesti estremi. Egli lascia che la sua vita, tra sviste e atti mancati, proceda attraversando la sua persona, molto più salda di quanto a un primo sguardo possa apparire. Egli avrà un lavoro, una famiglia, diventerà nonno, coltiverà le proprie passioni, sarà persino infedele alla moglie: il tutto fra una malattia e l'altra, fra una medicina e l'altra, fra un appunto e l'altro per annotare ciascun passaggio di quest'esistenza disordinata e involuta, ma pienamente scelta dal soggetto che la crea mentre la vive. È per questo ch'egli non rinnega le proprie azioni (e in esse si contemplan tanto quelle realmente svolte, quanto quelle non compiute, ma che realizzano proprio la scelta di tale inattività), nemmeno quella matrimoniale:

[...] Il matrimonio è una cosa ben più semplice del fidanzamento. Una volta sposati, non si discute più d'amore e, quando si sente il bisogno di dirne, l'animalità interviene presto a rifare il silenzio. [...] È per questo che se io avessi da nascere un'altra volta (madre natura è capace di tutto!) accetterei di sposare Augusta, ma mai di promettermi con lei.

Col passare del tempo la salute altrui e l'insania propria arrivano a mescolarsi fino a diventare intercambiabili e indistinguibili, proprio come si farà con le parole d'amore riservate alla moglie e quelle dedicate all'amante. Così Zeno scrive a proposito del primo e del secondo binomio:

Io sto analizzando la [...] salute [di mia moglie], ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, cominciai a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. [...] La salute spinge all'attività e ad addossarsi un mondo di seccature.

[Il mio desiderio] non danneggiava affatto i miei rapporti con Augusta, anzi tutt'altro. Io le dicevo oramai non più soltanto le parole di affetto che avevo sempre avute per lei, ma

⁵³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 781-2.

⁵⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 783-4.

anche quelle che nel mio animo andavano formandosi per l'altra. Non c'era mai stata una simile abbondanza di dolcezza in casa mia e Augusta ne pareva incantata.⁵⁴¹

Zeno è un umorista perché sconfigge la vita col sorriso: questo gli fa indossare volontariamente la maschera diabolica e sardonica che gli permette di aggirare i tiri che l'esistenza riserva, secondo quanto sperimentato dagli stessi protagonisti pirandelliani. Zeno basa così la propria vita sul concetto della *violazione* per scardinare questi ingranaggi, trovando pace solo

[...] quando [...] la vita rise più forte di me. [...] Io rimasi apparentemente lieto anche quando la malattia mi riprese intero. Lieto come se il mio dolore fosse stato sentito da me quale un solletico.⁵⁴²

In grado di far congiungere gli estremi nella propria persona e nella propria personalità, il nostro si muove sicuro proprio attraverso i suoi passi più indecisi e a ritroso, gli unici che possano portarlo alla meta più ambita, ossia la coscienza di sé, vale a dire del suo stato:

La salute non analizza se stessa e neppure si guarda nello specchio. Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi.⁵⁴³

Anche i personaggi pirandelliani avevano un irresistibile bisogno dello specchio, ma quanto più lo agognavano, tanto più lo rifuggivano, timorosi di vedervi riflessa la loro immagine franta e scomposta. Zeno supera tale rapporto di amore-odio perché in grado di eliminare completamente da quella lastra l'aspetto formale della sua persona – legato al corpo – per fermarsi, invece, a contemplare solo la sua interiorità, che si fa tanto più spiccata via via che tale involucro si disfa, invecchiando.

È questo lo scenario del tutto personale che Zeno vede riflettersi negli specchi che riprendono la sua vita, la quale si svolge all'interno della sua mente seguendo il copione che lui stesso ha scritto e in cui i ruoli principali spettano a lui – protagonista malato – e alla moglie Augusta, utile infermiera, amorevole ed educatrice, paragonabile alla badante perfetta che ciascun degente vorrebbe avere:

[Il Copley] era del tutto solo a questo mondo e se poteva lottare con me in fatto di salute, non poteva contrappormi alcun affetto simile a quello che Augusta m'offriva. Sentendo vivo il bisogno di un'infermiera, si rassegnò di confessarmi più tardi quanto egli mi aveva invidiato per questo.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ *Ivi*, pp. 788, 789, 813.

⁵⁴² *Ivi*, p. 790.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 793.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 803.

Naturalmente il nostro trova la solita maniera del tutto personale di porgere i propri ringraziamenti alla donna tanto dedicata a lui e all'amore ch'ella sola sa di provare, come sempre scindendo il proprio pensiero dal proprio modo di agire. È così che una battuta del dott. Paoli, il quale fa notare a Zeno come traspaia la sua «adorazione» per Augusta, suscita nello stesso Zeno la seguente, urticante, ma indiscutibile riflessione:

Era una buon osservatore perché infatti io in quel momento adoravo mia moglie che soffriva tanto per la malattia del padre e che io giornalmente tradivo.⁵⁴⁵

È normale ci sia sempre uno scotto da pagare durante la lotta per la vita; anche per godere di buone azioni o di buoni sentimenti da parte del prossimo. O, al contrario, subire quelli negativi quali ira, stizza, vendetta.

Essi sono gli stessi che spesso accompagnano Zeno, il quale li vive liberamente e pienamente perché capace di giustificarli attraverso questo sistema di scontri e di supremazie in cui compito di ciascuno è difendere le ragioni della propria individualità.

Pensiamo al goffo comportamento ch'gli assume durante la cena in casa Malfenti mentre si festeggia il fidanzamento di Ada e Guido: prima il tentativo di mangiare di nascosto per non attirarsi le ingiurie del suocero, costretto a dieta ferrea dalla malattia; poi la sbornia e lo scontro col medesimo suocero, al quale viene addirittura rinfacciata la salute malferma; poi ancora la ricerca di giustificazione del proprio stato d'ansia e di nevrosi nella disperazione per la morte dell'amico Copler, prima opportunisticamente chiamata in causa, poi altrettanto opportunisticamente smentita sempre in funzione della sua recita, a metà fra la parte di sodale affranto e quella dell'invitato allegro e guascone. Sposando quest'ultima egli finisce per accondiscendere all'ebbrezza del vino che ha preso ormai anche gli altri convitati, lasciandosi andare a racconti scabrosi e – naturalmente – menzogneri riguardanti il suo viaggio di nozze con Augusta, a suo dire trascorso tra passionali momenti d'amore consumati «in tutti i musei d'Italia». Al solito, tuttavia, il narratore non manca di ammettere la propria parte di bugiardo, facendo cadere volontariamente e di sua mano la finzione là posta in essere e qui, nell'autobiografia, raccontata a posteriori:

Se ci fosse stato a quel tavolo un osservatore, avrebbe fatto presto a scoprire di quale natura fosse quell'amore ch'io prospettavo in un ambiente dove non aveva potuto svolgersi.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 852.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 864.

Zeno è come Penelope: instancabilmente egli continua a tessere e a sciogliere la stessa tela, in un percorso di costruzione e distruzione che persiste nel volgersi su se stesso senza puntare ad altra meta che non sia quella data da madre natura. L'instancabile lavoro trova un momento di requie solo a contatto con le persone sconosciute in quanto esse non richiedono al soggetto il coinvolgimento della sua coscienza; continuamente altalenante fra desideri e smentite, fra propositi e giustificazioni:

A me è sempre piaciuto d'intrattenermi con la gente che non conosco. Con loro mi sento sano e sicuro. È addirittura un riposo. Devo stare attento di non zoppiare, e sono salvo.⁵⁴⁷

La salvezza corrisponde al sapersi adattare economicamente a ciascuna situazione nel tentativo di non soccombere alla selezione naturale. Per esempio: se essa salva gli amanti passionali e i mariti fedeli, Zeno ama l'amante Carla tanto più appassionatamente quanto più forte è il suo rimorso verso la moglie Augusta. Questo adattamento naturale gli consente di motivare sempre la propria posizione e quindi di addossare ragionevolmente le colpe agli altri, per uscire indenne da qualsivoglia presa di posizione.

Per questa ragione Zeno non sente davvero il bisogno di confessarsi nell'autobiografia, non trovando così neppure un senso risolutivo nella terapia scrittoria propostagli dallo psicanalista. Egli, infatti, ancora non vede, dietro le proprie mosse, il sollevarsi di conseguenze negative per altri; ma piuttosto solo per se stesso, spinto com'è dal parametro della *necessità* che ordina tutti gli avvenimenti, anche quelli che in Pirandello non riuscivano a sussistere perché boicottati dalla finzione:

Il mentitore dovrebbe tener presente che per essere creduto non bisogna dire che le menzogne necessarie.⁵⁴⁸

4.1.3. Zeno nelle *Continuazioni*

La svolta arriva nelle *Continuazioni*, quando smessa la cura il nostro ritrova spontaneità nell'esercizio della scrittura e dunque nell'espressione di sé.

Ancora convinto nel voler guardare al proprio passato, egli si constata via via più vecchio, ma sempre ugualmente viziato: se nel *Contratto* lo vediamo ancora in balia di esseri più giovani e forti di lui; se nelle *Confessioni* la rivalità con figlio Alfio lo pone in una condizione simile, ma contraria, a quella ch'egli ha già vissuto col padre;

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 879.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 887.

finalmente in *Umbertino* s'inizia ad avere a che fare con un uomo più rassegnato, più pronto ad accettare pacificamente la propria controversa "bontà".⁵⁴⁹ Questo risultato è determinato dall'aver trovato una soluzione alla questione che lo attanaglia da una vita – e che evidentemente coinvolge lo stesso autore ch'essa attraverso i suoi scritti propone: il perché l'uomo debba invecchiare e vedersi perdere fino a morire.

Per Zeno la risposta non può stare che nella Natura, la quale – come accomuna nel suo andamento vorticoso i punti di inizio e di fine – allo stesso modo offre la giusta prospettiva al nostro facendogli incontrare il suo opposto. Questo ora non si misura più in termini di qualità fisiche e di doti morali, bensì secondo l'età: si tratta di un bambino. In *Umbertino* e soprattutto nelle sue «fanciullaggini», egli trova allora un punto stabile e sicuro; finalmente un passo fermo e deciso, non più frettoloso verso il domani, né lento perché trattenuto dal passato:

Ma la serenità – fatta di rassegnazione e curiosità sempre viva – arriva a tutti ed io cammino accanto ad Umbertino molto simile a lui. Procediamo benissimo insieme. Il suo debole piede gl'impedisce di trovar troppo lento il mio passo e io resto associato a lui dalla debolezza dei miei polmoni.⁵⁵⁰

Zeno s'avvicina sempre più al presente fino a plasmarsi in esso – ancora forte e al contempo debole per l'eredità del passato, ma almeno sgombro dalla speranza verso il futuro. Se nella *Prefazione*, dunque, egli pur ammette che un ricordo gli ha permesso di ringiovanire

[...] per un istante, e ricordai di essere stato capace di afferrare, di tenere, di lottare
[,]⁵⁵¹

poche pagine dopo, in quella che finalmente è un vera e propria confessione, egli riprende col dire che

Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro.⁵⁵²

Ed è così che, ormai malfermo nei suoi settant'anni, il nostro acquisisce solo ora quelle che – sole – per lui possono essere la vera forza e l'autentica salute. Egli imprigiona il tempo dentro «recipienti che lo contengono» e che ormai sono «quasi perfettamente chiusi», per raggiungere nient'altro che il proprio presente, dove anche il

⁵⁴⁹ L'esclamazione «Come sono buono!» ricorre più volte nelle *Continuazioni* e proprio in occorrenze in cui i fatti dimostrano il contrario.

⁵⁵⁰ *Umbertino*, cit., p. 1165.

⁵⁵¹ *Prefazione*, cit., p. 1224

⁵⁵² *Ivi*, p. 1228.

momento della scrittura e quello del racconto si toccano per permettergli di avanzare, infine e per la prima volta, un proposito che sia davvero tale:

[...] Le mie carte conterranno anche le parole che usualmente non dico, perché solo allora la cura sarà riuscita.⁵⁵³

Lasciamo dunque così il nostro Zeno, invecchiato e un po' più saggio – di quella saggezza che lui solo può possedere; saremo sollevati dal fatto di poterlo guardare, se non guarito, almeno non più certo di essere poi tanto malato; confortato dal fatto di aver trovato la sua «misura d'igiene» per lo spirito – tanto quanto per il corpo – e di poterla coltivare senza più l'ansia della perfezione.⁵⁵⁴

[...] Scrivere sarà per me una misura d'igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante.⁵⁵⁵

Il vecchio Zeno, dopo una vita trascorsa a lottare e insieme a prendendosi gioco della lotta – con quel suo modo di ridere su tutto che gli è costato la perdita delle persone di cui più ha cercato la complicità (il padre, Ada, il figlio Alfio) – ha finalmente capito che

[...] la protesta è la via più breve alla rassegnazione.⁵⁵⁶

Stanco e iroso come sempre, egli acquisisce così la forza e la coscienza di se stesso proprio nel momento in cui queste si fanno meno utili per battersi col prossimo, secondo quanto vuole quell'ironia della sorte ch'egli ha ben conosciuto durante il corso di tutta la sua vita.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ Zeno insiste durante il corso di tutta quanta la sua vicenda nell'inseguire lo spazio finito e limitato, così come i risultati ultimi e definiti: egli finisce sempre per cedere all'ultima sigaretta, così come all'ultimo appuntamento con l'amante Carla. Persino il fluire del tempo si vuole organizzare in griglie sicure, tanto che Zeno inveisce contro i calendari, imperfetti perché impossibilitati a elencare mesi tutti uguali. Ben più maturo si dimostra allora il nostro quando in apertura del [*Mio ozio*] dichiara: «Già il presente non si può andar a cercare né sul calendario né sull'orologio che si guardano solo per stabilire la propria relazione al passato o per avviarci con una parvenza di coscienza al futuro. Io le cose e le persone che mi circondano siamo il vero presente». Vd. [*Il mio ozio*], cit., 1195.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 1227.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 1234.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CANTONIANA

OPERE DI ALBERTO CANTONI

Opere di Alberto Cantoni in raccolta:

- A. CANTONI, *Opere*, a cura di Riccardo Bacchelli, Milano, Garzanti, (“Romanzi e racconto dell’Ottocento” – collana diretta da Pietro Pancrazi), 1953.
- A. CANTONI, *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari (1895-1903)*, a cura di Elio Providenti, Roma, Herder, 1993.
- A. CANTONI, *Scarabocchi*, Mantova, Sometti, 2000, pp. 9-16.
- A. CANTONI, *L’umorismo nello specchio infranto*, a cura di Fabiana Barilli e Monica Bianchi, Mantova, Il cartiglio mantovano, 2005. (Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio).

Opere narrative

- A. CANTONI, *Ghiribizzo. A Voi*, Casalmaggiore (CR) tipografia Bizzarri. Foglio a stampa non datato [1866-1870?] conservato presso l’Archivio contemporaneo “Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux di Firenze; in *Appendice a L’umorismo nello specchio...*, pp. 787-9.
- A. CANTONI, *Foglie al vento, schizzi vari*, in «Nuova Antologia», anno X, vol. XXX, fasc. 10, ottobre 1875, pp. 342-53. Contiene quattro brevi racconti: *Chi di voi è senza peccato...*, pp. 342-6 (poi anche in «Rassegna moderna di letteratura ed arte», Bologna, 1° giugno 1899); *Un vedovo*, pp. 346-9; *Eco di città sulla montagna*, pp. 350-5; *Io, el Rey*, pp. 352-3; in *L’umorismo nello specchio...*, pp. 2-14.
- A. CANTONI, *Contessa e infermiera*, in «Il medico di casa», Pavia, anno IV, 1° maggio 1876, pp. 131-7 [anche stampato dalla tipografia Rechidei, Milano 1876; poi col titolo *Pazzia ricorrente*, in «Vita Nuova», anno II, n. 38, 21 settembre 1890, pp. 6-8], in *L’umorismo nello specchio...*, pp. 195-201.
- A. CANTONI, *Tre madamine, novella milanese*, in «Nuova Antologia», anno XI, serie seconda, vol. II, fasc. 7, luglio 1876, pp. 574-99; in *L’umorismo nello specchio...*, pp. 15-37.
- A. CANTONI, *Bastianino, scene della bassa Lombardia*, in «Nuova Antologia», anno XII, serie seconda, vol. II, fasc. 1, 1° gennaio 1877, pp. 97-138; in *L’umorismo nello specchio...*, pp. 38-75.

- A. CANTONI, *Una le paga tutte, racconto*, in «Nuova Antologia», anno XIII, serie seconda, vol. X, fasc. 15, 1° agosto 1878, pp. 479-522; fasc. 16, 15 agosto 1878, pp. 688-722; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 76-146.
- A. CANTONI, *Corte d'amore, racconto*, in «Nuova Antologia», anno XVI, serie seconda, vol. XXV, fasc. 2, 15 gennaio 1881, pp. 297-312; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 147-60.
- A. CANTONI, *Montecarlo e il Casino, novella*, in «Nuova Antologia», anno XVI, serie seconda, vol. XXIX, fasc. 2, 15 ottobre 1881, pp. 675-684; *L'umorismo nello specchio...*, pp. 161-89.
- A. CANTONI, *Il demonio dello stile*, Firenze, Barbèra, 1887 [Lombardo, Milano 1987]. Contiene tre novelle: *Il demonio dello stile, novella critica* [Barbèra, Firenze 1899; 1904], *L'altalena delle antipatie, novella sui generis* [Barbèra, Firenze 1893], *Più persone ed un cavallo, novellina* [Barbèra, Firenze 1899]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 533-52.
- A. CANTONI, [Recensione a *Napoléon à l'île d'Elbe* di Marcellin Pellet] in «Vita Nuova», anno 1, n. 2, 27 gennaio 1889, p. 8; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 190-1.
- A. CANTONI, *Miseria umana, bozzetto*, in «Vita Nuova», anno 1, n. 4, 10 febbraio 1889, pp. 3-4; in *L'umorismo nello specchio...*, p. 192.
- A. CANTONI, *Foglie al vento. La storia*, in «Vita Nuova», anno 1, n. 11, 31 marzo 1889, p. 7-8; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 193-5.
- A. CANTONI, [“*Riflessi*” di Elda Gianelli, *novellina critica*] in «Vita Nuova», anno 1, n. 46, 1° dicembre 1889, pp. 5-6; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 202-5.
- A. CANTONI, [Recensione a *Variétés révolutionnaire* di Marcellin Pellet] in «Vita Nuova», anno II, n. 11, 16 marzo 1890, p. 7; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 206-8.
- A. CANTONI, [Recensione a *Le corti d'amore* di Pio Rajna] in «Vita Nuova», anno II, n. 12, 23 marzo 1890, p. 7; in *L'umorismo nello specchio...*, p. 209.
- A. CANTONI, *Pazzia ricorrente*, in «Vita Nuova», anno II, n.38, 21 settembre 1890, pp. 6-8 [è la novella *Contessa e infermiera*, Rechiedei, Milano 1876]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 195-201.
- A. CANTONI, *Un re umorista, memorie*, Firenze, Barbèra, 1891 [Lucarini, Roma 1991]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 212-94.
- A. CANTONI, *L'altalena delle antipatie, novella sui generis*, Firenze, Barbèra, 1893; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 295-329.
- A. CANTONI, *Un bacio in erba ovvero i bimbi crescono, scena spettacolosa per gli adulti*, Barbèra, Firenze 1895 [Firenze, Barbèra, 1899]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 443-6.

- A. CANTONI, *Le suocere*, in «Il Marzocco», Luglio 1896; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 330-5.
- A. CANTONI, *Il canzoniere dell'elettore*, in *Pensiero e lavoro*, Unione Cooperativa di Milano, Milano 1896. Contiene tre sonetti satirici: *Il Governo della Riparazione e l'ombra di Cavour* datato 1878, *La Sinistra* datato 1880, *La gran domenica in Basilicata*, quartetto di genere, s.d; in *Appendice a L'umorismo nello specchio...*, pp. 790-4.
- B. L. ANTONIO CETRA (pseudonimo del nome anagrammato di Alberto Cantoni), *Lettera aperta al Gen. Oreste Baratieri*, in «L'Indipendente», Trieste 1896.
- A. CANTONI, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi, novella*, Barbèra, Firenze 1897; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 338-428.
- A. CANTONI, *Chi di voi è senza peccato...*, in «Rassegna moderna di letteratura ed arte», Bologna, anno I, n. 12, 1° giugno 1899; in *Foglie al vento*, cit., in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 2-6.
- A. CANTONI, *Humour classico e moderno, grotteschi*, Firenze, Barbèra, 1899. Contiene *Humour classico e moderno* e le ristampe di *Un bacio in erba* [Firenze, Barbèra, 1895] e di *Più persone ed un cavallo*, dal volume *Il demonio dello stile* [Firenze, Barbèra, Firenze 1887]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 429-42.
- A. CANTONI, *Scaricalasino, grotteschi*, Firenze, Barbèra, 1901; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 464-505.
- A. CANTONI, *La chiave di un grottesco*, in «Il Marzocco», 9 febbraio 1902; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 506-10.
- A. CANTONI, *Le cose*, in «Nuova Antologia», anno XXXVII, serie quarta, vol. CI, fasc.738, 16 settembre 1902, pp. 336-339; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 511-6.
- A. CANTONI, *Nel bel paese là... novelle critiche*, Firenze, Barbèra, 1904. Contiene *Nel bel paese là...*, *Israele italiano* [Giuntina, Firenze 2004] e la novella *Il demonio dello stile* [edita nell'omonimo volume Barbèra, Firenze 1887 e 1899]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 517-24.
- A. CANTONI, *L'Illustrissimo, scene popolari* (a cura e con un saggio introduttivo di Luigi Pirandello), in «Nuova Antologia», anno XL, serie quarta, vol. CXVI, fasc. 798, 16 marzo 1905, pp. 249-276; fasc. 799, 1° aprile 1905, pp. 451-474; fasc. 800, 16 aprile 1905, pp. 673-693; fasc. 801, 1° maggio 1905, pp. 104-137; in volume *L'Illustrissimo, romanzo*, Ripamonti a Colombo, Roma 1906 [Curcio, Milano 1978; Allergnädigster herr, traduzione di Annette Seemann, Insel, Francoforte sul Meno e Lipsia 1991; Sellerio, Palermo 1991]; in *L'umorismo nello specchio...*, pp. 552-681.

OPERE SU ALBERTO CANTONI

- E. ROD, *Le mouvement littéraire en Italie*, «Bibliotheca universalle et Revue Suisse», 1° dicembre 1888, pp. 610-611.
- [Recensione a *Un re umorista*], «Nuova Antologia», anno XXVI, serie terza, vol. XXXIV, fasc. 16, 16 agosto 1891, pp. 744-746.
- E. GIANELLI, *Il libro di un umorista*, in *Strenna trentina (letteraria e artistica per l'anno 1893)*, Trento, Giovanni Zippel, 1892, pp. 31-38.
- G. DEPANIS, *Fra Romanzieri e Novellieri*, Torino, «Gazzetta Letteraria», 3 giugno 1893, p. 194.
- [Recensione a *L'altalena delle antipatie, novella sui generis*], «Roma letteraria», 25 giugno 1893, p. 239.
- [Recensione a *L'altalena delle antipatie, novella sui generis*], «Nuova Antologia», anno XXVIII, serie terza, vol. XLVII, fasc. 19, 1° ottobre 1893, pp. 550-552.
- L. PIRANDELLO, *Cronache letterarie: l'Altalena delle antipatie*, in «Folchetto», Roma 9 ottobre 1893, p. 2.
- P. TEDESCHI, *Alberto Cantoni: L'altalena delle antipatie, novella sui generis*, «L'Indipendente», 8 febbraio 1895, p. 3.
- G. BARBÈRA, *Catalogo perenne delle edizioni e delle opere in deposito per ordine cronologico*, Firenze, Barbèra, 1897.
- E. GIANELLI, [Recensione a *Pietro e Paola con seguito di bei tipi, novella critica*], «Fanfulla della Domenica», 2 maggio 1897, p. 2.
- GIULIAN DORPELLI (pseudonimo del nome anagrammato di Luigi Pirandello), *Tra libri vecchi e nuovi. Novelle*, «Rassegna Settimanale Universale», 9 maggio 1897, p. 291.
- G. DEPANIS, [Recensione a *Pietro e Paola con seguito di bei tipi, novella critica*], «La Stampa», 28 maggio 1897, p. 3.
- [Recensione a *Pietro e Paola con seguito di bei tipi, novella critica*], «Nuova Antologia», anno XXXII, serie quarta, vol. LXIX, fasc. 12, 16 giugno 1897, pp. 747-748.
- FALCO (pseudonimo di Silvio Benco), *Una novella critica*, «L'Indipendente», 27 dicembre 1897, p. 1.
- S. BENCO, *Il progresso del sorriso*, «Rassegna moderna di letteratura ed arte», n. 16, Bologna 1899, pp. 486-488.
- L. A. VILLARI, *Humour classico e moderno di Alberto Cantoni*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1899.

- S. BENCO, *Il progresso del sorriso*, «L'Indipendente», 26 giugno 1899, p. 1.
- E. CORRADINI, *Humour classico e moderno di Alberto Cantoni*, «Il Marzocco», 2 luglio 1899, p. 4.
- [Recensione a *Humour classico e moderno*], «Nuova Antologia», anno XXXIV, serie quarta, vol. LXXXII, fasc. 664, 16 agosto 1899, pp. 759-760.
- P. MASTRI, *Per un libro di novelle*, «Il Marzocco», 12 agosto 1900, p. 3.
- F. GAETA, *Letteratura d'immaginazione*, «Gazzetta letteraria di Milano», n. 47, 1901 [in *Prose*, Bari, Laterza, 1928, pp. 228-232].
- S. BENCO [Recensione a *Scaricalasino, grotteschi*], «L'Indipendente», 22 aprile 1901, p. 1.
- E. CORRADINI, *Romanzi e novelle. Il riscatto di Arturo Graf. Scaricalasino, grotteschi di Alberto Cantoni*, «Il Marzocco», 28 aprile 1901, p. 2.
- [Recensione a *Scaricalasino, grotteschi*] in «Nuova Antologia», anno XXXVI, serie quarta, vol. XCIII, 1° maggio 1901, p. 177.
- [Recensione a *Scaricalasino, grotteschi*], «Fanfulla della Domenica», 19 maggio 1901, p. 4.
- [Recensione a *Scaricalasino, grotteschi*], «La lettura», anno I, n. 9, settembre 1901, p. 837.
- A. ALBERTAZZI, *Storia dei generi letterari. Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902, p. 302.
- E. BOGBEN CONIGLIANI, *L'umorismo in Italia*, S. Casciano, Cappelli, 1902, pp. 5-39.
- T. MASSARANI, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, vol. III, Hoepli, Milano 1902, pp. 642-646 [Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 656-660].
- S. BENCO, *Il panumorismo (ad Alberto Cantoni)*, «L'Indipendente», 28 aprile 1902, p. 2.
- A. MUSATTI, *Un sacerdote dell'inedito*, «Fanfulla della domenica», 10 agosto 1902, p. 4.
- Notizia*, «Il Marzocco», 20 dicembre 1903, p. 6.
- L. A. VILLARI, *Cari volti svaniti (umoristi e umorismo)*, Prato, Vestri, 1904, pp. 24-39.
- [Recensione a *Nel bel paese là...*], «Fanfulla della domenica», 24 gennaio 1904, p. 4.
- G. LIPPARINI, "*Nel bel paese là...*" di Alberto Cantoni, «Il Marzocco», 13 marzo 1904, pp. 1-2 [poi in *Cercando la grazia*, Bologna, Zanichelli, 1906, pp. 395-396].
- Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 11-12 aprile 1904, p. 2.

- Pro Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 12-13 aprile 1904, pp. 2-3.
- In memoria di Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 13-14 aprile 1904, p. 2.
- I funerali di Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 14-15 aprile 1904, p. 2.
- La famiglia del compianto Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 15-16 aprile 1904, p. 3.
- In provincia. Pomponesco*, «Gazzetta di Mantova», 16-17 aprile 1904, p. 1.
- A. ORVIETO E A. ORVIETO, *Alberto Cantoni*, «Il Marzocco», 17 aprile 1904, p. 3.
- Ospizio mariano*, «Gazzetta di Mantova», 17-18 aprile 1904, p. 2.
- S. BENCO, *Alberto Cantoni, l'umorista*, «Piccolo della sera», 24 aprile 1904 [poi in *La corsa del tempo*, Trieste, Parnaso, 1922, pp. 45-50].
- E. CORRADINI, *Alberto Cantoni*, «Il Marzocco», 8 maggio 1904 [poi in *L'ombra della vita*, Napoli, Ricciardi, 1908, pp. 190-197].
- Ad Alberto Cantoni... alcune pagine*, «Il Marzocco», 11 settembre 1904, p. 3.
- Marginalia. Maurice Muret e gli umoristi*, «Il Marzocco», 5 febbraio 1905, p. 3.
- Notizia*, «Il Marzocco», 19 febbraio 1905, p. 5.
- L. PIRANDELLO, *Alberto Cantoni*, in «Nuova Antologia», anno XL, serie quarta, vol. CXVI, fasc. 798, 16 marzo 1905, pp. 233-248 [*Introduzione a Alberto Cantoni*, *L'Illustrissimo*, Biblioteca della Nuova Antologia, Roma 1906; poi col titolo *Un critico fantastico in Arte e scienza*, Modes, Roma 1908, pp. 35-73; poi in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit.; in *Saggi e interventi*, cit.; in calce alla ristampa de *L'Illustrissimo*, a cura di Giacinto Spagnoletti, cit.].
- Un umorista giudicato da un umorista*, «Il Marzocco», 2 aprile 1905, p. 4.
- E. CORRADINI, *Nuove pubblicazioni*, «Il Marzocco», 17 dicembre 1905, pp. 5-6.
- E. SACERDOTE, *L'Illustrissimo di Alberto Cantoni*, «La Gazzetta del popolo», Torino, 28 dicembre 1905.
- E. GIANELLI, *Alberto Cantoni*, Trieste, Balestra, 1906.
- G. LIPPARINI, *Cercando la grazia*, Bologna, Zanichelli, 1906, pp. 395-396.
- L. PIRANDELLO, *Introduzione a Alberto Cantoni*, *L'Illustrissimo*, Roma, Biblioteca della Nuova Antologia, 1906.
- L. A. VILLARI [Recensione a *L'Illustrissimo*], Genova, «Il Ventesimo», 7 gennaio 1906, p. 1.

- L. PIRANDELLO, *L'ultimo libro di umorista morto*, «Il Momento», Torino 13 gennaio 1906, p. 3.
- E. CORRADINI, *L'Illustrissimo*, «Il Marzocco», 14 gennaio 1906, pp. 2-3.
- F. MOYENERI, *Alberto Cantoni e il suo romanzo L'Illustrissimo*, «Il Giornale di Venezia», 26 gennaio 1906, s.p.
- G. UGATTI ROY, *Per lettera al "Giornale d'Italia"*, «Giornale d'Italia», 2 aprile 1906.
Nuove pubblicazioni, «Il Marzocco», 15 aprile 1906, p. 6.
- S. BENCO [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, Trieste, Balestra, 1906], «Il Piccolo», 20 aprile 1906.
- E. FABBRO [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «L'Indipendente di Trieste», 23 aprile 1906 e «Gazzetta di Mantova», 26-27 aprile 1906, pp. 1-2.
 [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.] «Il Gazzettino di Trieste», 25 aprile 1906.
- S. MUNZONE [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «L'Ora di Palermo», 1° maggio 1906.
- G. NATALI, *Nato con libertà*, «L'Avvenire», anno VIII, n. 57, 12-13 maggio 1906; «Il Tempo», 11 agosto 1906.
- MRS. EL. (pseudonimo di Laura Orvieto), *Una vita nobile*, «Il Marzocco», 13 maggio 1906, p. 2.
- A. LO FORTE RANDI, [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «L'Ora - Palermo», 16 maggio 1906, pp. 1-2.
 [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Corriere della Sera», 26 maggio 1906.
- [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, Balestra, Trieste 1906] in «Fanfulla della domenica», 27 maggio 1906, p. 4.
- [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «La Favilla di Trieste», 1° giugno 1906.
- JOLANDA [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Giornale di Venezia», 9 giugno 1906.
- L. A. VILLARI, *Alberto Cantoni*, «Il Ventesimo di Genova», 10 giugno 1906.
- C. LUZZATO [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Corriere friulano», 15 giugno 1906.

[Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Il Popolo di Fiume», 19 giugno 1906.

[Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «La Vedetta di Fiume», giugno 1906.

G. LANZALONE [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, Balestra, Trieste 1906], in «La Vita Internazionale», 20 luglio 1906.

B. SPERANI [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Il Pensiero latino nell'Arte e nella Vita», 29 luglio 1906.

G. BOLOGNINI [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «L'Arena di Verona», 12-13 agosto 1906.

A. BUTTI [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Pagine friulane», 12 agosto 1906.

L. TIBERI [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «La Favilla. Rivista letteraria dell'Umbria e delle Marche», fasc. V-VI, agosto 1906.

Filippo Zaniboni, *Alberto Cantoni di Elda Gianelli* in «l'Araldo», settembre 1906.

A. BONESCHI CECCOLI [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], in «La Nazione», 2-3 ottobre 1906.

M. MURET, *L'oeuvre d'Alberto Cantoni*, in «La Revue», 15 ottobre 1906.

L'opera di Alberto Cantoni giudicata da Maurice Muret, «Il Marzocco», 28 ottobre 1906, p. 3

A. CORVI, *Alberto Cantoni e l'umorismo (lettera aperta a la Signora Elda Gianelli)*, «Idea Liberale», 31 ottobre 1906.

F. ZAMBONI, *Alberto Cantoni di Elda Gianelli*, «Dall'Italia Moderna», fasc. 18, 15 novembre 1906.

M. PILO [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, cit.], «Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze Sociali», 15 dicembre 1906.

E. GIANELLI, *Per Alberto Cantoni (raccolta di giudizi critici)*, Trieste, Balestra, 1907.

T. ROVITO, *Alberto Cantoni*, in *Dizionario dei letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Napoli, tipografia Melfi, 1907-1908, p. 252.

Alberto Cantoni, «Il Palvese», 27 gennaio 1907.

G. PANBIANCO [Recensione a Elda Gianelli, *Alberto Cantoni*, Balestra, Trieste 1906], «Abruzzo letterario», gennaio 1907.

- G. MAFFEI, *Gianelli E., Per Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 14-15 luglio 1907, p. 2.
- Marginalia. Per Alberto Cantoni*, «Il Marzocco», 21 luglio 1907, p. 3.
- NEMI, *Tra libri e riviste. Per Alberto Cantoni*, «Nuova Antologia», anno XLII, serie quinta, vol. CXXXI, fasc. 857, 1° settembre 1907, pp. 153-154.
- E. CORRADINI, *L'ombra della vita*, Napoli, Ricciardi, 1908, pp. 190-197.
- L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Carabba, Lanciano 1908.
- L. PIRANDELLO, *Un critico fantastico*, in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, pp. 35-73
- B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, Alberto Cantoni*, «La Critica», VI, 20 novembre 1908, pp. 401-408 [poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza 1915, pp. 217-226].
- Alberto Cantoni in uno scritto di Benedetto Croce*, «Il Marzocco», 20 novembre 1908, p. 3.
- L. ORVIETO, *Storie della storia del mondo greche e barbare*, Firenze, Bemporad, 1911.
- L. GIGLI, *Il romanzo italiano (da Manzoni e D'Annunzio)*, Bologna, Zanichelli, 1914, pp. 130-132.
- G. BONGIOVANNI, *Sulle orme di Alberto Cantoni*, Mantova, tipografia La Provinciale, 1920.
- B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, Alberto Cantoni*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, pp. 217-226
- M. VANNI, *Epigrammi vecchi e nuovi*, Ferrara, Taddei, 1915.
- G. RABIZZANI, *Sterne in Italia (influssi nostrani dell'umorismo sentimentale)*, Roma, Formiggini, 1920, pp. 231-233.
- LECTOR, *Ex Libris (una conferenza e una pagina critica sull'opera di Alberto Cantoni)*, «Il Marzocco», 17 ottobre 1920, p.1.
- G. BONGIOVANNI, *Storia inverosimile*, «Il secolo», 12 aprile 1921, s.p.
- S. BENCO, *La corsa del tempo*, Trieste, Parnaso, 1922, pp. 45-50.
- F. ROSINA, *Alberto Cantoni*, «Il Resto del Carlino», 18 agosto 1923.
- G. MAFFEI, *Per Alberto Cantoni*, in «La Voce di Mantova», 29 agosto 1923, p. 3.
- A. ORVIETO, *Alberto Cantoni (l'uomo e lo scrittore)*, «Il Marzocco», 2 settembre 1923, pp. 1-2.

- La persona e l'opera di Alberto Cantoni celebrate nella sua terra natale*, «Il Marzocco», 9 settembre 1923, p. 3.
- G. BORELLI, *L'italianità e la terra in Alberto Cantoni*, «Il Resto del Carlino», 20 settembre 1923, s.p.
- L. RUSSO, *I narratori*, Fondazione Leonardo, Roma 1923, pp. 73-74 [Milano, Principato, 1950, pp. 85-87; 1958, pp. 87-89].
- G. CASATI, *Alberto Cantoni*, in *Dizionario degli scrittori d'Italia*, vol. II, Milano, Ghirlanda, 1926, p. 40-41.
- M. PUCCINI, *Da D'Annunzio a Pirandello. El espíritu della nueva generation*, Valencia, Sempere, 1923, pp. 42, 101, 110-114, 177, 180, 318.
- B. CREMIEUX, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Parigi, Simon Kra, 1928, pp. 114-115.
- E. SAYA, *La letteratura italiana dal 1870 ad oggi*, Firenze, Rossini, 1928, p. 209.
- C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, pp. 136-137.
- G. MAZZONI, *Storia letteraria d'Italia: L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1934, p. 1064.
- N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III, Firenze, La Nuova Italia, Firenze 1936-1947, pp. 297-298.
- F. BERNINI, *Modernità di Alberto Cantoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CIX, marzo 1937, pp. 61-91.
- L. RUSSO, *Filologia moderna*, «Leonardo», anno VIII, marzo-aprile 1937, pp. 130-131.
- G. DELFINI, *Vita ed arte di Alberto Cantoni*, «La Voce di Mantova», 21 settembre 1937, p. 3.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Parma», 2 gennaio 1938, p. 3.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni, uno scrittore padano. L'uomo e l'artista*, «Corriere emiliano», 2 gennaio 1938 p. 3.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni, Uno scrittore padano. Le opere*, «Corriere emiliano», 5 gennaio 1938, p. 3.
- G. DELFINI, *Aneddoti su Alberto Cantoni*, in «La Voce di Mantova», 15 giugno 1938, p. 3.
- A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1939, p. 302.
- M. L. ASTALDI, *Nascita e vicende del romanzo italiano*, Milano, Treves, 1939, pp. 164, 169-170.

- P. PANCRAZI, *Racconti e novelle dell'800*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 381-386.
- B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1942, p. 372.
- P. PANCRAZI, *Scrittori d'oggi*, vol. III, Bari, Laterza, 1942-1943, p. 129.
- C. PREVITERA, *La poesia giocosa e l'umorismo*, vol. II, Milano, Vallardi, 1942, p. 428-433.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 4 dicembre 1949, p. 3 e 18 dicembre 1949, p. 3 [in *Uomini e cose*, Suzzara (MN), Bottazzi, 1985, pp. 27-35].
- G. RAYA, *Il romanzo*, Vallardi, Milano 1950, pp. 237, 240.
- L. RUSSO, *I narratori*, Milano, Principato, 1950, pp. 85-87.
- U. RENDA, P. OPERTI, *Alberto Cantoni*, in *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino, Paravia, 1951 p. 231.
- D. PONCHIROLI, *Ritratti critici di contemporanei Alberto Cantoni*, «Belfagor», anno VI, n. 4, 31 luglio 1951, pp. 422-437.
- R. BACCHELLI, *Prefazione a Opere*, cit., pp. IX-LVI [in *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 241-280].
- A. MANFREDI, *Alberto Cantoni*, Parma, «Raccoglitore», n. 46, 1953.
- E. CARAMASCHI, *Alcune impressioni di lettura: Alberto Cantoni*, «Lettere italiane», anno V, gennaio-marzo 1953, pp. 190-193.
- A. CAJUMI, *Un umorista*, «La Nuova Stampa», 25 marzo 1953, p. 3.
- F. ULIVI, *Romanzi e racconti di Alberto Cantoni*, in «Rassegna di cultura e vita scolastica», anno VII, n. 3, Roma marzo 1953, p. 7.
- F. SQUARCIA, *Cantoni umorista a chiave*, «L'Illustrazione italiana», 4 aprile 1953, pp. 59-64.
- E. CECCHI, *Un seccatore di sé medesimo*, «Corriere della Sera», 28 maggio 1953, p. 3 [in *Libri Nuovi ed Usati*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1958, pp. 65-70].
- A. MANFREDI, *Il labirinto di Cantoni*, «Giovedì», 18 giugno 1953, p. 10.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni, riflessioni dopo la recente edizione delle opere*, «Gazzetta di Mantova», 25 ottobre 1953, p. 3.
- G. CONTINI, *Cantoni a cura di Riccardo Bacchelli*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXX, fasc. 392, ottobre-dicembre 1953, pp. 548-549.
- D. PONCHIROLI, *Alberto Cantoni a cura di Riccardo Bacchelli*, «Belfagor», anno IX, n. 1, 31 gennaio 1954, pp. 107-109.

- E. CECCHI, *Un seccatore di sé medesimo*, in *Libri nuovi ed usati*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1958, pp. 65-70.
- R. FABIETTI, *Cantoni Alberto*, in *Dizionario letterario Bompiani*, Milano, Bompiani, 1956, p. 398.
- M. MARCAZZAN, *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*, in *Le Correnti*, vol. II, Milano, Marzorati, 1956, p. 798.
- G. NATALI, *Alberto Cantoni*, Roma, «Narrativa», dicembre 1958 [in *Ricordi e profili di maestri*, roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965. pp. 15-33].
- G. NATALI, *Profilo di Alberto Cantoni*, sn, s.l. 1958.
- A. POMPATI, *Letteratura italiana*, UTET, Torino, 1958, vol. IV, pp. 478-179.
- L. RUSSO, *I narratori*, Milano-Messina, Principato, 1958, pp. 87-89.
- Alberto Cantoni*, in *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 1959, p. 665.
- G. PIUBELLO, *Cartucce*, «Bancarella», anno V, n. 12, marzo 1959, p. 22.
- F. SCHINETTI, *Alberto Cantoni narratore*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere Moderne dell'Università di Bologna, 1961-62.
- R. BACCHELLI, *Prefazione a Cantoni*, in *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1962, pp. 241-280.
- A. BORLENGHI, *Capuana Luigi, Collodi Carlo, Penzacchi Enrico, Montini Ferdinando, Faldella Giovanni, Fucini Renato, Pratesi Mario, Cantoni Alberto, narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, vol. II, in *La Letteratura italiana: storia e testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 1235-1260.
- G. DELFINI, *Dedicate ad Alberto Cantoni le nuove elementari di Pomponesco*, «Gazzetta di Mantova», 4 febbraio 1962, p. 7.
- E. FACCIOLI, *Alberto Cantoni*, in *Mantova, la Storia, le Arti, le Lettere. Le Lettere*, vol. III, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1963, pp. 377-408.
- G. BONGIOVANNI, *Ricordo di uno scrittore nomade, Alberto Cantoni, padano*, «La Martinella di Milano», vol. XVII, fasc. XI-XII, novembre-dicembre 1963, pp. 554-557.
- G. MAZZONI, *Alberto Cantoni*, in *Storia letteraria d'Italia: l'Ottocento*, vol. II, milano, Vallardi, 1964, p. 289.
- F. RAUHUT, *Der Junge Pirandello*, monaco, Beck, 1964, pp. 387-388.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni*, in *Tradizioni popolari del mantovano*, Firenze, Olschki 1964, pp. VIII, 8, 13, 59, 264, 504.

- F. MENOZZI, *Originalità e fortuna di Alberto Cantoni*, «Annuario dell'Istituto tecnico commerciale Statale "Ettore Sanfelice"», anno scolastico 1963-1964, Viadana 1965, pp. 6-24.
- G. NATALI, *Alberto Cantoni*, in *Ricordi e profili di maestri*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 15-33.
- Cantoni Alberto*, in *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1966, pp. 560-561.
- G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma, Almqvist e Wiksell, 1966.
- R. SALVADORI, *Alberto Cantoni*, in *La Repubblica Socialista Mantovana*, Milano 1966, pp. 29, 271, 299, 300, 326.
- Alberto Cantoni*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, Torino, UTET, 1967, p. 819-820.
- Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- V. G. BONO, *Lo stile di Alberto Cantoni*, in *Studia Ghisleriana*, vol. III, Pavia, Tipografia del libro, 1967, pp. 189-223.
- G. CATTANEO, *I narratori scapigliati*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Milano, Garzanti, 1968, pp. 263-265.
- E. SORMANI, *Prosatori e narratori dalla Scapigliatura al decadentismo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, Bari, Laterza, 1970, pp. 573-574.
- C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, p. 63.
- G. ROMANO, *Cantoni Alberto*, in *Enciclopedia Judaica*, vol. V, Gerusalemme, Ed. Enciclopedia Judaica, 1971, p. 130.
- R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972, p. 256.
- Cantoni Alberto*, in *DAI. Dizionario degli autori italiani*, Messina-Firenza, D'Anna, 1973, p. 464
- E. RAGNI, *Cantoni Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1975, pp. 303-305.
- G. DE BENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 398-399, 403.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni (1841-1904)*, in *Folklore e società*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 24-28.
- G. D'ADAMO, *Alberto Cantoni. Commemorazione tenuta a Pomponesco nel 75° anniversario della morte dello Scrittore*, a cura del Comitato Mantovano della Società Dante Alighieri, Mantova 1979.

- G. FINZI, *Racconti neri della Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980.
- R. GOBBI, *Letteratura e cultura in Alberto Cantoni (1841-1904)*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1980-81.
- M. GUGLIELMINETTI, *Lineamenti di storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 486.
- R. RICORDA, «*La Nuova Antologia*» 1866-1915. *Letteratura e ideologia fra Ottocento e Novecento*, Padova, Liviana, 1980.
- F. ZANGRILLI, *L'umorismo poetica morale*, «Rivista di Studi Pirandelliani», anno III, n. 6, 1980, pp. 26-41.
- C. DEL VIVO, *Il Fondo Orvieto presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, in «Rassegna mensile di Israel», luglio-dicembre 1981, pp. 167-175.
- «*Il Marzocco*». *Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Catalogo della mostra documentaria a cura di Caterina Del Vivo e Marco Assirelli, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, Firenze 1983.
- A. JORI, *Alberto Cantoni*, «Mantova», n. 37, luglio-settembre 1983, pp. 73-77.
- «*Il Marzocco*». *Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Atti del seminario di studi (12-14 dicembre 1983) a cura di Caterina Del Vivo, Olschki, Firenze 1985.
- G. TASSONI, *Alberto Cantoni*, in *Mantova. Uomini e cose*, Suzzara (MN), Bottazzi, 1985, pp. 27-35.
- R. GOBBI, *Ricordo di Alberto Cantoni, significativo e poco conosciuto scrittore dell'800*, «Gazzetta di Mantova», 23 febbraio 1985, p. 17.
- C. BOTTINO, *Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, 1986.
- E. TREVI, *La riscoperta di Cantoni*, *Lettera dall'Italia*, «Bollettino dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana», 1986, p. 20.
- F. SESSI, *Note di lettura per Alberto Cantoni*, «Quadrante padano», anno VII, n. 1, marzo 1986, pp. 42-44.
- F. SESSI, *Prefazione a Alberto Cantoni, Il demonio dello stile, tre novelle*, Milano, Lombardo, 1987, pp. 1-2.
- R. DALL'ARA, *Torna lo scrittore Alberto Cantoni*, «Gazzetta di Mantova», 3 novembre 1987, pp. 16-17.
- C. DEL VIVO, *Illusioni e disillusioni nelle lettere inedite di Luigi Cantoni*, «Nuova Antologia», n. 2172, ottobre-dicembre 1989, pp. 362-414.

- A. JORI, *Il sionismo timido di Alberto Cantoni*, «Civiltà mantovana», n. 28-29, 1990, pp. 175-199.
- R. BONCHIO, *Prefazione a Alberto Cantoni, Un re umorista. Memorie*, Roma, Lucarini, 1991.
- R. CADONICI, *Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti*, prefazione a Alberto Cantoni, *L'Illustrissimo*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 9-33.
- S. CASARINI, *La figura di uno "scapigliato" padano attraverso il suo epistolario in edito: Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 1991-1992.
- R. SALSANO, *A cento anni da "Un re umorista" di Alberto Cantoni*, «Cultura e scuola», anno XXX, 1991, pp. 46-56.
- R. SALSANO, *Gli "Schizzi" di Alberto Cantoni fra verismo ed umorismo*, «Studi latini e italiani», V, 1991, pp. 185-192.
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Alberto Cantoni*, in *Grande dizionario enciclopedico*, Torino, UTET, 1992, vol. IV, p. 159.
- S. CAMISA, *La narrativa di Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso l'Istituto di filologia moderna di Milano, 1993.
- Fondo Orvieto. Serie I, Corrispondenza generale A-B*, a cura e con introduzione di Caterina Del Vivo, Firenze, Polistampa, 1994.
- V. MARRA, *Un filosofo di campagna: umorismo ed ebraicità nell'opera di Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, 1994-1995.
- G. SPAGNOLETTI, *Cantoni Alberto* in *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton, 1994, pp. 44-49.
- R. SALSANO, *Scrittura e Weltanschauung nell'Altalena delle antipatie di Alberto Cantoni*, «Campi immaginabili», anno V, 1995, 13-14-15, pp. 81-89.
- M. MARCHI, *Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Verona, 1996-1997.
- R. SALSANO, *Novellistica in nuce*, Liguori, Napoli 1996.
- A. ZAVA, *La teoria del comico nella linea Cantoni-Pirandello*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, anno accademico 1997-98.
- A MASECCHIA, *Genesis e prassi dell'umorismo nell'opera di Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli, 1998-1999.

- M. RIZZANTE, *La critica e felice notte dell'umorismo*, in Alberto Cantoni, *Humour classico e moderno, grotteschi*, Università degli Studi di Trento, Trento 1998, pp. 51-60.
- F. RONCOLI, *Alberto Cantoni Luigi Pirandello, due umoristi a confronto*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, 1998-1999.
- E. BACCETTI, *L'officina di un romanzo postumo: L'Illustrissimo*, Tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, 1999-2000.
- C. DEL VIVO, *Lo zio Alberto, i nipoti Orvieto*, in Alberto Cantoni, *Scarabocchi*, Mantova, Sometti, Mantova 2000, pp. 9-16.
- G. FINZI, *Alberto Cantoni o dell'umorismo della Bassa Padana*, «Quadrante padano», anno XXI, n. 1, giugno 2000, pp. 74-76.
- R. RONCHINI, *Alberto Cantoni maestro di cosmopoli nella provincia profonda*, in Alberto Cantoni, *Scarabocchi*, Sometti, Mantova 2000, pp. 17-27.
- L. ORVIETO, *Storia di Angiolo e Laura*, a cura di Caterina Del Vivo, Firenze, Olschki, 2001.
- C. DEL VIVO, *L'approdo alle scritture: ispirazione e tradizione ebraica nella poesia di Angiolo Orvieto*, «La Rassegna della letteratura italiana», serie IX, n. 2, luglio-dicembre 2002, pp. 482-498.
- F. BARILLI, *L'umorismo critico in Alberto Cantoni*, Tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Parma, relatore prof. Paolo Briganti, 2003/2004.
- R. SALSANO, *Uno sguardo dal retroscena: sulla narrativa di Alberto Cantoni*, Roma, Bulzoni, 2003.
- A. ZAVA, *Riflessioni e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni*, «Levia Gravia», anno V, 2003, pp. 1-20.
- A. ZAVA, *Epistolario di Alberto Cantoni con Angiolo ed Adolfo Orvieto*, Tesi di dottorato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, 2003/2004.
- C. SANTULLI, *Recensione all'"Illustrissimo" di Alberto Cantoni*, «Progetto Babele», (rivista on-line: www.progettobabele.it) n. 6, giugno-luglio-agosto 2003, p. 62.
- R. SALVADORI, *Alberto Cantoni "L'Illustrissimo"*, «Noi con la lente», n. 1, gennaio-febbraio 2003, pp. 13-14.
- M. BIANCHI, *Alberto Cantoni (1841-1904)*, in *Antologia mantovana: l'Ottocento e il Novecento in ventidue Narratori*, Il Cartiglio Mantovano, Mantova 2005, pp. 161-194.
- A. JORI, *Identità ebraica e sionismo nello scrittore Alberto Cantoni (1841-1904)*, con il testo di *Israele italiano*, Firenze, Giuntina, 2004.

- R. SALVADORI, *Giovan Battista Intra (1832-1907)*, in *Antologia mantovana: l'Ottocento e il Novecento in ventidue Narratori*, Mantova, Il cartiglio mantovano, 2005, pp. 86-110.
- F. BARILLI, *A passo di gambero. Un commento*, pp. 39-41, in *Alberto Cantoni (1841-1904), un umorista di difficile collocazione*, «Progetto Babele», (rivista on-line: www.progettobabele.it) n. 12 (novembre-dicembre 2004), pp. 36-41.
- C. CAVALLARO, *I libri di Alberto Cantoni sopravvissuti nel fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux*, in *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 203-235.
- C. DEL VIVO, *"L'istruzione del vostro caro fanciullo": gli anni della formazione di Alberto Cantoni*, in *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 111-141.
- A. JORI, *L'ebraismo di Alberto Cantoni*, *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 177-190.
- R. SALSANO, *Pirandello critico di Alberto Cantoni. Scrittura umoristica tra pensiero e fantasia*, in *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 165-175.
- A. SCANNAPIECO, *Per una ridefinizione dell'umorismo cantoniano*, in *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 143-163.
- A. ZAVA, *Da Pomponesco a Firenze: Alberto Cantoni nelle lettere familiari ai nipoti Orvieto*, in *Atti e memorie*, vol. LXXII, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2005, pp. 191-201.
- M. BIANCHI, *I giorni, le opere*, in *L'umorismo nello specchio infranto*, cit., pp. IX-XXV.
- F. BARILLI, *Cantoni umorista "fuori di chiave"*, in *L'umorismo nello specchio infranto*, cit., pp. XXVII-XLI.
- C. DEL VIVO, *Alberto Cantoni e le sue carte*, in *L'umorismo nello specchio infranto*, cit., pp. XLIII-XLIX.
- M. BIANCHI, *Il perché di una nuova edizione*, «Antologia Vieusseux», Firenze, Polistampa, pp. 217-31.
- E. GHIDETTI, *Per Alberto Cantoni*, «Antologia Vieusseux», Firenze, Polistampa, pp. 131-7.
- E. DE TROJA, *Cantoni, con spunti di misoginia*, «Antologia Vieusseux», Firenze, Polistampa, pp. 137-43.
- F. BARILLI, *Onori ed oneri per l'opera omnia... di oggi e di ieri*, «Antologia Vieusseux», Firenze, Polistampa, pp. 143-51.

E. PROVIDENTI, *Alberto Cantoni e gli editori Barbèra*, «Nuova Antologia», vol. 598°, fasc. 2242, aprile-giugno 2007, pp. 233-59.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE PIRANDELLIANA

OPERE DI LUIGI PIRANDELLO

Opere di Luigi Pirandello in raccolta:

- L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio – Musti, Milano, Mondadori, 1960. (Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio).
- L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e uno scritto di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”) 2006.
- L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”), 2 voll., 1986, (1973¹). (Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio).
- L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo e Premesse di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”), 3 voll., 1985. (Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio).
- L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d’Amico con Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, (“I Meridiani”), 4 voll., 1986.

Saggi e articoli

- L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d’oggi*, «La Nazione letteraria», Firenze, anno I, n. 6, settembre 1893, in *Saggi*, cit., pp. 865-880.
- L. PIRANDELLO, *Cronache letterarie: l’Altalena delle antipatie*, Roma, «Folchetto», 9 ottobre 1893, p. 2.
- L. PIRANDELLO, *Come si parla in Italia*, «La Critica», Roma, 12 agosto 1895, in *Saggi*, cit., pp. 861-5.
- L. PIRANDELLO, *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, «La vita italiana», 15 febbraio 1896, ora in *Due saggi su Cecco Angiolieri*, in *Saggi*, cit., pp. 247-262 .
- L. PIRANDELLO, *Alberto Cantoni*, in «Nuova Antologia», anno XL, serie IV, vol. CXVI, fasc. 798, 16 marzo 1905, pp. 233-48; poi come *Introduzione* alla prima uscita in volume del romanzo di Alberto Cantoni, *L’Illustrissimo*, Roma, “Biblioteca della

Nuova Antologia», 1906; col titolo *Un critico fantastico*, nel volume *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, pp. 35-73; in *Saggi*, cit., pp. 363-87, p. 369. Il saggio è riportato anche in calce all'edizione dell'*Illustrissimo* a cura di Giacinto Spagnoletti, edita da Curcio, Milano, 1978.

- L. PIRANDELLO, [*Per Salvatore Farina*], «La vita letteraria», anno IV, n. 21, 31 maggio 1907, in *Saggi*, cit., pp. 1038-9.
- L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in «Nuova Antologia», 16 gennaio 1908; in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, in *Saggi*, cit., pp. 207-224.
- L. PIRANDELLO, *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, in *Saggi*, cit., pp. 263-304.
- L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Arte e scienza*, cit., in *Saggi*, cit., pp. 161-179.
- L. PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Arte e scienza*, cit., in *Saggi*, cit., pp., 181-206.
- L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carrabba, 1908¹; Firenze, Battistelli, 1920²; in *Saggi*, cit., pp. 15-160.
- L. PIRANDELLO, *Non conclude*, «La Preparazione», a. I, n. 82, 17 / 18 agosto 1909; in *Saggi*, cit., p. 1044 (solo citato alla tavola riepilogativa degli «scritti su vario argomento», ma non incluso nel volume); qui in GIANCARLO MAZZACURATI, *Appendice IV*, in AA.VV., *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 431-9.
- L. PIRANDELLO, *Giovanni Cena*, «Messaggero della Domenica», 31 maggio 1918, in *Saggi*, cit., p. 1041.
- L. PIRANDELLO, *Teatro vecchio e teatro nuovo*, «Comoedia», 1°, gennaio 1923 (si trascrive il testo che fu argomento di una conferenza tenuta da Pirandello a Venezia nel luglio 1922), in *Saggi*, cit., pp. 225-43, p. 235.
- L. PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fasc. I, poi in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Edizioni Biblioteca, 1944, in *Saggi*, cit., pp. 391-406.
- L. PIRANDELLO, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, in *Saggi*, cit., p. 1061-1071.

Opere narrative

- L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, a puntate sul quotidiano di Roma, «La Tribuna», dal 29 giugno al 16 agosto 1901; poi Milano, Treves, 1908 (con numerose varianti); poi Firenze, Bemporad, 1937 (con altre varianti); qui in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 3-209.

- L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, prima edizione a puntate sul quindicinale «Nuova Antologia» dal 16 aprile al 16 giugno 1904; lo stesso anno fu raccolto in volume a cura della stessa «N. A.». Dall'edizione del 1921 per Firenze, Bemporad, appare l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*; qui in *Tutti i romanzi*, cit., pp. 317-586.
- L. PIRANDELLO, *La tragedia d'un personaggio*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1911, po in *L'uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1937; qui in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 637- 824, pp. 816-24.
- L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, «Corriere della Sera», 22 febbraio 1914¹, poi in *L'uomo solo*, cit., in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 662-70.
- L. PIRANDELLO, *La carriola*, nella raccolta di novelle *E domani, lunedì...*, Milano, Treves, 1917; poi nel gruppo *Candelora*, Firenze, Bemporad, 1928; qui in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 553-61.
- L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, «La fiera letteraria», anno I-II, 1925-6; poi Firenze, Bemporad, 1926; la prima edizione per Mondadori è del 1932; qui in *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 737-902.

Opere teatrali

- LUIGI PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, rappresentata per la prima volta il 18 giugno 1917 a Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Virgilio Talli; poi pubblicata a puntate sulla «Nuova Antologia», LIII, dal 1° gennaio 1918; nello stesso anno uscì l'edizione in volume a Milano, per Treves, nel primo volume della prima raccolta in quattro volumi di *Maschere nude*; ora in *Maschere nude*, cit.

Opere epistolari

- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, milano, Mondadori, (“I Meridiani”), 1995.
- LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.
- LUIGI PIRANDELLO, *Il figlio prigioniero. Carteggi tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005.
- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn (1889-1891)*, a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1984.
- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1993.

OPERE SU LUIGI PIRANDELLO

- P. PANCRAZI, *L'altro Pirandello*, in *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1939.
- B. CROCE, *Pirandello*, «La Critica», 20 gennaio 1935, poi in *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, vol. Vi.
- G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987¹, (1995²).
- C. ALVARO, *Prefazione a Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1956.
- A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1965 (1962¹).
- E. MAZZALI, *Pirandello*, La Nuova Italia, 1973.
- G. GIUDICE, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.
- G. DEBENEDETTI, *L'umorismo di Luigi Pirandello*, «Nuovi argomenti», aprile-giugno, 1968.
- C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.
- F. VITTORE NARDELLI, *Pirandello l'uomo segreto*, a cura e prefazione di Marta Abba, Milano, Bompiani, 1986.
- CENTRO NAZIONALE DI STUDI PIRANDELLIANI, *Pirandello saggista*, Atti del convegno di Agrigento (1981), Palermo, Palumbo, 1982.
- L. SCIASCIA, *Pirandello dall'A alla Z*, Roma, L'Espresso, 1986.
- G. CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, Milano 1986, pp. 233-248.
- G. MACCHIA, *Pirandello o La stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992.
- ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Laterza, Roma Bari, 1992
- G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1995.
- L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996.
- C. DONATI, *Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone (PS), Metauro edizioni, 1998.
- N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, («Economica Laterza»), 2000.
- A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- D. BUDOR, *Mattia Pascal tra parola e immagine. Dal Romanzo di Pirandello a Dylan Dog*, Roma, Carocci, 2004.

- R. BARILLI, *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005, (Milano, Mursia, 1986¹).
- A. PIRANDELLO, *Premessa*, in *Il figlio prigioniero. Carteggi tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005.
- A. SICHERA, *Ecce homo!: nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005.
- E. PROVIDENTI, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Polistampa, 2005.
- F. TAVIANI, *La minaccia di una fama divaricata*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. XI-CII.
- A. PIRANDELLO, *Una testimonianza*, in *Saggi e interventi*, cit., CIII-CXVII

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SVEVIANA

OPERE DI ITALO SVEVO

Opere di Italo Svevo in raccolta:

- I. SVEVO, *Opera omnia. Epistolario; Romanzi; Racconti, saggi, pagine sparse; Commedie*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall' Oglia, 1968.
- I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Calmieri e Fabio Vittorini; Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2004. (Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio)
- I. SVEVO, *Teatro e Saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bretoni; Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2004. Da questa edizione si sono tratti i riferimenti testuali presenti in questo studio)
- I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bretoni; Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2004.

Saggi e articoli

- I. SVEVO, *Critica negativa*, «L'indipendente» di Trieste il 15 dicembre 1888; poi in «Belfagor», segnalato da Ruggiero Rimini, XXVI, 5, 30 settembre 1971, pp. 599-

600; poi in Franco Carlini, *Uno scritto sconosciuto di Italo Svevo*, «Umana», gennaio 1972, pp. 14-5; qui in *Teatro e saggi*, cit., pp. 1075-8.

- I. SVEVO, *Profilo autobiografico*, in *Italo Svevo nella sua nobile vita*, Milano, Morreale, 1928, pp. 3-16, p. 16, poi in edizione anastatica a cura di Paolo Briganti, Parma, Zara, 1985.
- I. SVEVO, [*Soggiorno londinese*], prima edizione, ma parziale e con titolo mutato in *Parole non dette*, sul «Convegno», XII, 4, 1931, pp. 187-97, in *Teatro e saggi*, cit., pp. 893-910.
- I. SVEVO, *Ottimismo e pessimismo*, «Giovinezza ed arte», Trieste, II, 2, 1931, in *Teatro e saggi*, cit., pp. 878-83.
- I. SVEVO, [*Sulla teoria della pace*], «Inventario», Milano, IV, 1, 1952, pp.4-13; poi in *Saggi e pagine sparse*, cit.; *Opera omnia*, vol. III, cit.; *Teatro e saggi*, cit., pp. 873-7.
- I. SVEVO, *Del sentimento in arte*, in *Saggi e pagine sparse*, a cura di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1954; in *Saggi e pagine sparse*, in *Opera Omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 825-47.
- I. SVEVO, [*Della critica italiana*], in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Saggi e pagine sparse*, in *Opera omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 890-2.
- I. SVEVO, *L'uomo e la teoria darwiniana* in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Saggi e pagine sparse*, in *Opera omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 848-50.
- I. SVEVO, *La corruzione dell'anima*, in *Saggi e pagine sparse*, cit.; in *Saggi e pagine sparse*, in *Opera omnia*, cit.; in *Teatro e saggi*, cit., pp. 884-6.
- I. SVEVO, *Diario per la fidanzata*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit.

Opere narrative

- I. SVEVO, *Una vita*, Trieste, Vram, 1892; Milano, Morreale, 1930², con presentazione di E. Vittorini; dall'Oglio, Milano, 1961; edizione critica a cura di B. Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1986; a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1987; qui in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 5-394.
- I. SVEVO, *Senilità*, Trieste, Vram, 1898; Milano, Morreale, 1927; in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp., 397-621
- I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923; edizione critica a cura di Bruno Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1985; in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 623-1085.
- I. SVEVO, *Una burla riuscita*, in *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti*, con una nota introduttiva di E. Montale, Milano, Morreale, 1929, in

Racconti – Saggi Pagine sparse, in *Opere*, a cura di Bruno Maier, (collana “Ammiraglia”), Milano, dall’Oglio, 1968, pp. 78-128, pp. 97-8.

I. SVEVO, *Corto viaggio sentimentale*, in *Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti*, a cura di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1949; qui in *Racconti, saggi pagine sparse*, cit., pp. 143-219.

OPERE SU ITALO SVEVO

G. LUTI, *Italo Svevo*, Firenze, La nuova Italia, 1967.

B. MAIER, *Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1971.

E. SACCONI, *Commento a "Zeno": Saggio sul testo di Svevo*, Bologna, Il Mulino, 1973.

E. CAPPELLI, I. NARDI, *Italo Svevo*, Firenze, La nuova Italia, 1976.

G. CONTINI, *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980.

G. ANTONIO CAMERINO, *Italo Svevo*, Torino, UTET, 1981.

M. FUSCO, *Italo Svevo: coscienza e realtà*, Palermo, Sellerio, 1984.

M. LAVAGETTO, *Zeno*, in *Italo Svevo, Zeno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. VII-LIV.

D. MARANI, *A Trieste con Svevo*, Milano, Bompiani, 2003.

P. BIAGGINI, *Lo sguardo su di sé. Zeno e l'umorismo della coscienza*, Pisa, edizioni ETS, 2003.

F. BRETONI, *Apparato genetico e commento*, in *Teatro e saggi*, cit., pp. 1181-1903.

N. PALMIERI, F. VITTORINI, *Apparati e commento*, in I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 1239-1751.

M. LAVAGETTO, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. XIII-XC.

E. SACCONI, *Reperita: iuvant? Il caso de La coscienza di Zeno*, *Ri.L.Un.E*, n. 6, 2007, pp. 29-44.

ALTRI TESTI

AA. VV., *Umoristi dell'Ottocento*, Prefazione e note introduttive di Attilio bertolucci, Milano, Garzanti, 1960.

- AA. VV., *Umoristi del Novecento*, Prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1967.
- G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento. Umoreismo. Metafisica. Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 56-84.
- G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1987, p. 309.
- AA. VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- M. L. PATRONO, *Verismo e Umoreismo: poetiche in antitesi*, Bari, Laterza, 1996.
- G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998.
- G. MAZZACURATI, *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.
- AA. VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mondadori, 2003.
- AA. VV., *Io e l'altro. Racconti fantastici sul doppio*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2004.

INDICE

<i>Prefazione</i>	2
<i>Introduzione</i>	6

1: «Essenza, caratteri e materia dell'umorismo» e dell'ironia

1.1. Da Pirandello a Cantoni	8
1.2. Un altro protagonista: Italo Svevo	21
1.3. La «preoccupazione della forma»	25
1.4. Le prime cadute	30
1.5. L'umorismo: arte «eccezionale e speciosissima»	40
1.5.1. <i>L'umorismo</i> di Luigi Pirandello	41
1.6. La ricerca dell'abisso	50
1.7. Un apologo cantoniano... e oltre	63
1.8. Sveliamo i meccanismi	71
1.9. Il romanzo di deformazione	84

2: Alberto Cantoni: la nascita di un umorista

2.1. La formazione	94
2.2. La narrativa cantoniana	106
3.1.5. <i>L'altalena delle antipatie</i>	107
3.1.5. <i>Un re umorista</i>	118

3: Pirandello vs Pirandello

3.1. Mattia Pascal: l'umoristica lotta di un uomo contro la propria ombra	132
3.1.1. Il vortice della trama	134
3.1.2. Il fallimento di Adriano Meis	143
3.1.3. Mattia: un nome, un uomo	152
3.2. Serafino Gubbio: il silenzio della parola e la voce della macchina	156
3.2.1. Il successo relativo di Serafino	160
3.2.2. Un altro personaggio: Simone Pau	168
3.2.3. Gli apologhi	175
3.3. Vitangelo Moscarda: la scomposizione umoristica del personaggio	184
3.3.1. Le epifanie di Vitangelo	187
3.3.2. La nuova consapevolezza	191
3.3.3. Dalle prime vittime alla propria fine	200

4: Da Zeno a Zeno

4.1. Zeno Cosini: per la riabilitazione ironica di un malato cronico	210
4.1.1. La conquista di Zeno	216
4.2.1. Una conquista umoristica	220
4.3.1. Zeno nelle <i>Continuazioni</i>	236

Bibliografia

Bibliografia cantoniana	240
Bibliografia essenziale pirandelliana	257

Bibliografia essenziale sveviana.....	261
Altri testi	263