

LE «NOVELLE PER UN ANNO»

DI LUIGI PIRANDELLO



COMPOSIZIONE E STRUTTURA

L'UOMO IN TRAPPOLA

PUNTI DI VISTA

SOLITUDINI

MAGIA, SPIRITI, SOGNI

CRONOLOGIA
NOVELLE

NOVELLE
E TEATRO

Riccardo Merlante



COMPOSIZIONE E STRUTTURA

Nella sua carriera artistica, Pirandello (Agrigento 1867 – Roma 1936) ha affrontato tutti i generi letterari, dalla poesia al romanzo al teatro, a ciascuno dei quali è legata una fase più o meno ampia della sua attività. Alla poesia si dedicò soprattutto negli anni giovanili, dalle raccolte *Mal giocondo* (1889) e *Pasqua di Gea* (1890) fino a *Fuori di chiave* (1912), che segna sostanzialmente l'abbandono di questo genere, nel quale Pirandello non ha raggiunto livelli di originalità e profondità paragonabili a quelli ottenuti altrove. La stagione del romanzo, cominciata nel 1897, si chiude nel 1926 con *Uno, nessuno e centomila*, iniziato però fin dal 1909). Pirandello si concentrerà quindi sul teatro, che gli darà fama internazionale e per il quale nel 1934 gli verrà assegnato il premio Nobel («*Per lo schietto e geniale rinnovamento nell'arte scenica e drammatica*»).

L'unico genere al quale Pirandello rimase invece fedele per tutta la vita è quello della novella (da *Capannetta*, scritta nel 1884 a diciassette anni, fino a *Effetti d'un sogno interrotto*, composta poco prima di morire), coltivato anche nel pieno dell'attività teatrale, che del resto attingeva a piene mani dalla produzione novellistica. Probabilmente egli trovò questo genere il più adatto a rappresentare la propria visione di un mondo frantumato e caotico, ormai privo di qualsiasi punto di riferimento. Quando infatti, a partire dal 1922, egli decise di raccogliere e sistemare tutte le novelle che aveva composto e via via pubblicato su periodici e in volume, scelse come titolo complessivo quello di **Novelle per un anno** (di cui uscirono 15 volumi): una novella al giorno (avrebbero dovuto essere 365) senz'altra indicazione, senza particolari suddivisioni o percorsi tematici, senza *conclusioni* concilianti e pacifiche nei confronti dell'esistenza; e nulla più che un pretesto sono i titoli delle singole raccolte, derivanti semplicemente dalla prima novella della serie (tranne l'ultima, *Una giornata*, pubblicata però postuma). La disposizione casuale delle novelle, la varietà e la contraddittorietà dei casi umani rappresentati vuole testimoniare l'infinita varietà del mondo, la sua sostanziale incomprensibilità e inafferrabilità. A nulla varrebbe esaminarle secondo un ordine cronologico di composizione, poiché in realtà esse, anche a notevole distanza, si riagganciano le une alle altre, fanno echeggiare gli stessi toni, svolgono e integrano gli stessi temi. Pirandello, come ha scritto R.Barilli, appare fin da subito padrone del proprio mondo e i vari testi «non stanno quindi tra loro in un rapporto di tappe ascendenti, non si muovono dal meno chiaro al più chiaro, dal meno riuscito al più riuscito: svolgono piuttosto toni complementari», come in una sinfonia dove il susseguirsi diacronico dei suoni «deve esser superato verso una loro compresenza ideale».



L'**ambiente** delle *Novelle* è da un lato quello paesano (associabile solo esternamente al **Verismo**, da cui però si distacca negli intenti e negli esiti) e dall'altro quello cittadino (soprattutto quello della piccola borghesia romana). Nelle **novelle siciliane** il comportamento dei protagonisti è dettato da ingenuità e passionalità istintive e dalla violenza primigenia di un mondo arcaico; protagonista delle novelle cittadine è invece un'umanità sconfitta, costituita da piccolo-borghesi, impiegati, professori e uomini comuni insoddisfatti della propria esistenza monotona e ripetitiva, impegnati nel tentativo di emergere dal grigiore, di riuscire a dare un segno tangibile di sé in una società dominata da regole e comportamenti rigidi e paradossali. Ne derivano situazioni allucinate e stravolte, che mettono in evidenza la disorganicità del reale, l'impossibilità di realizzarsi, la crisi di identità, la mancanza di un sereno rapporto tra uomo e donna, il fallimento del rapporto coniugale, l'alienazione, la solitudine, il contrasto tra apparenza e realtà, la pazzia (anche come forma di liberazione), la presenza della morte sempre in agguato, il continuo e vano tentativo di spiegare le ragioni dell'agire e di afferrare il senso della vita (che per l'autore resta un enigma irrisolto, come testimoniato nei **frammenti autobiografici** e nelle indicazioni del **biglietto testamentario**).

Le vicende, spesso ispirate ad eventi anche minimi della cronaca quotidiana, sono governate dal caso (Pirandello stesso affermava di essere figlio del *caos*, giocando sul fatto, assunto come segno premonitore e condizionante, di essere nato nella tenuta paterna di **Caos**), che produce effetti imprevedibili e contrastanti - cadute e salvataggi, stati confusionali e improvvise rivelazioni, partenze mancate e fughe, pietà e vendetta, scetticismo e fede -, nel tragicomico ed enigmatico gioco della vita.

L'accorpamento non sistematico e l'assenza di un preciso filo conduttore fa dell'attività novellistica una sorta di laboratorio, un cantiere in continua attività (**G. Macchia**), entro cui sperimentare tecniche, ideare situazioni e personaggi che sarebbero poi stati trasferiti, rielaborati o approfonditi nei romanzi e nei lavori teatrali. Nel complesso, quello che appare evidente è la volontà di testimoniare, attraverso la più ampia gamma di situazioni, la caoticità e assurdità delle vicende umane, e di prendere quindi atto della loro sostanziale inafferrabilità. In una dichiarazione del 1936 l'autore stesso, ormai prossimo alla morte, rende esplicita la motivazione della sua arte, consistente nella necessità di **'esplorare il buio'**.

Avvertenza

(premessa dall'autore ad ogni volume a partire dal 1922)

Raccolgo in un sol corpo tutte le novelle pubblicate finora in parecchi volumi e tant'altre ancora inedite, sotto il titolo Novelle per un anno che può sembrar modesto e, al contrario, è forse troppo ambizioso, se si pensa che per antica tradizione dalle notti o dalle giornate s'intitolavano spesso altre raccolte del genere, alcune delle quali famosissime [...]

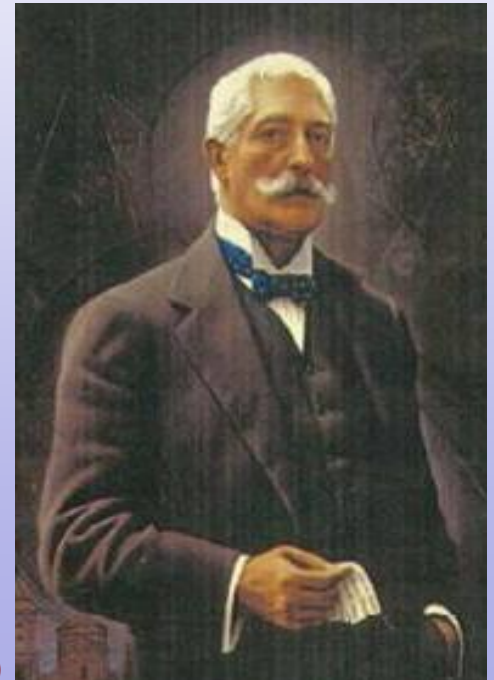
M'affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi, né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità. Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura.

In grazie almeno di questa cura, l'autore delle Novelle per un anno spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera.

PIRANDELLO E VERGA

La raccolta ***Amori senza amore***, del 1894, che costituisce la prima prova narrativa di Pirandello, è legata a temi autobiografici, come il soggiorno in Germania (***Natale sul Reno; «Vexilla Regis...»***), ma soprattutto quello della difficile condizione legata alla esportazione dello zolfo, in cui era coinvolta la sua famiglia (***La ricca; Il «no» di Anna***). Della questione dello zolfo si parlerà anche in ***Lontano*** (1902) e in una solfatara sarà ambientata la novella ***Ciàula scopre la luna*** (1912). La prima novella scritta da Pirandello, ***Capannetta*** (1884), è un 'bozzetto siciliano' che sembra fatto apposta «per impadronirsi della grande lezione di Verga [...] Naturalmente Pirandello non insiste più di tanto, e torna qua e là ad offrirci spezzoni verghiani meno sospetti. Si pensi al prete che commercia in grano del racconto ***In corpore vili*** (1895), oppure a quello colto nel peccato di pedofilia, e proprio per questo frustato dal padre contadino, laddove il vescovo è più indulgente (***Alla zappa!***, 1902). Ma non si dimentichi neppure il vecchio sfrattato dal suo podere, però alla fin fine capace di resistere ai suoi sfruttatori perché più longevo di loro, protagonista del racconto ***Il Vitalizio*** (1901). Quanto agli autentici rifacimenti di luoghi alti della scrittura di Verga, ***Tanino e Tanotto*** (1903), ad esempio, nasce sicuramente nel solco dell'amicizia fra padrone e servo, celebrata magnificamente nella novella verghiana ***Jeli il pastore***. ***Un cavallo nella luna*** (1907), a sua volta, deve considerarsi alla luce di un'autentica emulazione del passo sulla morte dell'asino in ***Rosso Malpelo***, passo già condotto da Verga ad esiti filosofici di assoluto pessimismo» (M. Guglielminetti).

G. Verga (1840-1922)



NOVELLE SICILIANE

Tra le novelle ambientate in Sicilia vi è innanzitutto ***La giara*** (1909, la seconda novella pubblicata sul Corriere della Sera), che si rifà alla tradizione burlesca toscana (per l'assurda situazione descritta – il conciabrocche Zi' Dima rimasto chiuso nella giara che deve riparare per don Lollo – B.Terracini ha richiamato F.Sacchetti) e in cui sono messe in contrasto l'arguzia del contadino e la prepotenza del proprietario terriero. Altre situazioni fortemente conflittuali sono rappresentate in ***La Lega disciolta*** (1910), ***Tutt'e tre*** (1913), ***Chi la paga*** (1912), ***La vendetta del cane*** (1913). In ***Ciàula scopre la luna*** (1912) l'autore oppone «al mondo ctonio, da cui non si deve sortire, un mondo iperterrestre, in cui perdersi» (M.Guglielminetti).



Male di luna (1913) si basa sul tema tipico del matrimonio tra una giovane povera (Sidora, dalle «fresche labbra argute e vermiglie come due foglie di garofano») con un vecchio ricco (Batà, esangue ed epilettico). Situazioni legate alla tradizionale famiglia siciliana, dominata dalle figure maschili, sono quelle descritte in ***«Leonora, addio!»*** (1910), ***Felicità*** (1911), ***La veste lunga*** (1913), ***Volare*** (1907). Tipicamente siciliana è la condizione di «clausura» in cui si trova da tredici anni la vedova Adriana Braggi, protagonista della novella ***Il viaggio*** (1910); ella potrà tuttavia evadere a causa di una grave malattia, che rende necessario un suo viaggio, in compagnia del cognato, prima a Palermo, poi a Napoli e infine a Venezia. Il male si rivela incurabile nello stesso tempo in cui tra i due cognati nasce l'amore, e Adriana, dopo averlo brevemente ma intensamente gustato, si toglie la vita col veleno: «viaggio d'amore, senza ritorno; viaggio d'amore verso la morte».

Il viaggio (1910)

Fu un delirio, una frenesia, a cui diedero una violenta lena instancabile la brama di ricompensarsi in quei pochi giorni sotto la condanna mortale di lei, di tutti quegli anni perduti, di soffocato ardore e di nascosta febbre; il bisogno d'accecarsi, di perdersi, di non vedersi quali finora l'uno per l'altra erano stati per tanti anni, nelle composte apparenze oneste, laggiù, nella cittaduzza dai rigidi costumi, per cui quel loro amore, le loro nozze domani sarebbero apparse come un inaudito sacrilegio.

Che nozze? No! Perché lo avrebbe costretto a quell'atto quasi sacrilego per rutti? perché lo avrebbe legato a sé che aveva ormai tanto poco da vivere? No, no: l'amore, quell'amore frenetico e travolgente, in quel viaggio di pochi giorni; viaggio d'amore, senza ritorno; viaggio d'amore verso la morte.

Non poteva più ritornare laggiù, davanti ai figliuoli. Lo aveva ben presentito, partendo; lo sapeva che, passando il mare, sarebbe finita per lei. E ora, via, via, voleva andar via, più sé, più lontano, così in braccio a lui, cieca, fino alla morte.

E così passarono per Roma, poi per Firenze, poi per Milano, quasi senza veder nulla. La morte, annidata in lei, con le sue trafitture, li fustigava, e fomentava l'ardore.

– Niente! – diceva a ogni assalto, a ogni morso. – Niente...

E porgeva la bocca, col pallore della morte sul volto.

– Adriana, tu soffri...

– No, niente! Che m'importa?

L'ultimo giorno, a Milano, poco prima di partire per Venezia, si vide nello specchio, disfatta. E quando, dopo il viaggio notturno, le si aprì nel silenzio dell'alba la visione di sogno, superba e malinconica, della città emergente dalle acque, comprese che era giunta al suo destino; che lì il suo viaggio doveva aver fine.

Volle tuttavia avere il suo giorno di Venezia. Fino alla sera, fino alla notte, per i canali silenziosi, in gondola. E tutta la notte rimase sveglia, con una strana impressione di quel giorno: un giorno di velluto.

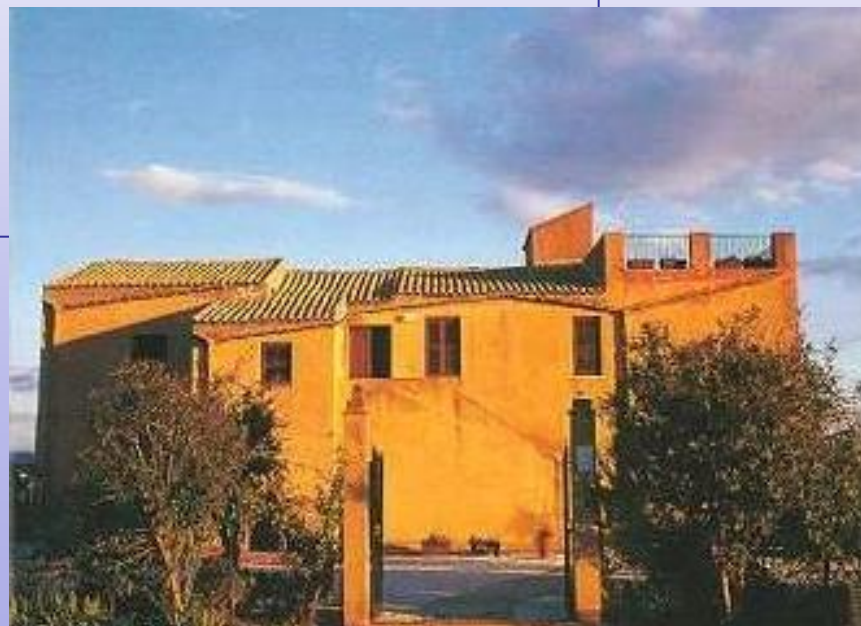
Il velluto della gondola? il velluto dell'ombra di certi canali? Chi sa! Il velluto della bara.

Com'egli, la mattina seguente, scese dall'albergo per andare a impostare alcune lettere per la Sicilia, ella entrò nella camera di lui: scorse sul tavolino una busta lacerata; riconobbe i caratteri del maggiore dei suoi figliuoli: si portò quella busta alle labbra e la baciò disperatamente; poi entrò nella sua camera; trasse dalla borsa di cuoio la boccetta con la mistura dei veleni intatta, si buttò sul letto disfatto e la bevve d'un sorso.

Figlio del Caos

(Frammento d'autobiografia, 1893)

...Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusu dagli abitanti di Girgenti [...] corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco 'Χaos'



La casa natale di Pirandello
nella tenuta agrigentina di Caos



Giovanni Macchia

Un microcosmo labirintico

Come in un grande cantiere dove non si ha mai riposo in vista di un ipotetico insieme e in cui si sfrutta ogni progetto per raggiungere un grado di espressività sempre più determinante, la novella rappresenta il punto fisso di riferimento, il caso, la situazione. Era come un microrganismo che contenesse degli esseri a volte non del tutto visibili all'occhio comune.

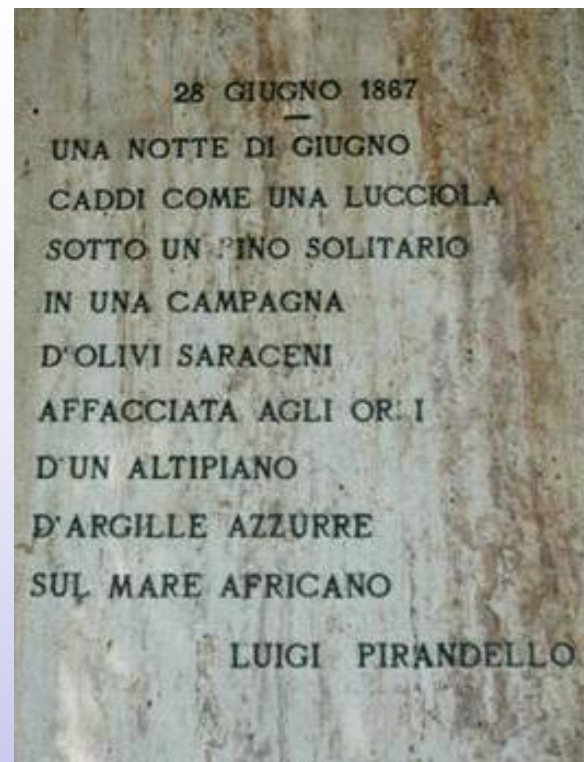
Ma quegli esseri, veri e propri batteri, veri e propri microbi patogeni, una volta scoperti e individuati, non rimanevano in riposo nella loro sede naturale. E senza che lo stesso autore se ne rendesse conto, dopo un periodo d'incubazione che durava mesi e anche anni, improvvisamente investiti da una forte lente d'ingrandimento, essi si rendevano sempre più visibili e incontenibili, e questo processo di deformazione produceva nell'autore uno stato di ebbrezza: l'ebbrezza dell'analisi torturante [...] Ma, se Pirandello continuò con slancio e perseveranza a scrivere novelle per tutta la vita, s'era accorto evidentemente ch'esse non erano soltanto dei microrganismi [...]

Quei microrganismi potevano aspirare, nelle loro sfaccettature taglienti come tanti specchi ridotti in frantumi, a riflettere nella loro disorganicità, nel loro essere frammenti, la vita stessa nel fantasma della sua interezza. Potevano aspirare, se l'autore avesse resistito nella sua quotidiana fatica, a diventare la rappresentazione abnorme di un microcosmo paradossale, ove non esistessero tentativi di sistemazione, né si rispettasse una assai teorica unità di composizione. Il concetto stesso di disgregazione della personalità, della insistente sperimentazione, o dell'umorismo e dell'elemento distruttivo che si cela in ogni atto di vita, vietavano ogni possibilità di ordinamento di un mondo che non ne avrebbe dovuto avere alcuno. Poiché la realtà, come dichiarò più volte, era una per ciascuno e non mai la stessa per tutti, e la vita era una molto triste buffoneria, e abbiamo in noi, senza sapere né come né perché né da chi la necessità d'ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di quella stessa realtà che si scopre vana e illusoria, questo microcosmo delle novelle pirandelliane prendeva sempre di più l'aspetto di un labirinto: un labirinto, com'egli scrisse, dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra s'aggira, senza trovar più modo d'uscirne.

Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra

...Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano di argille azzurre sul mare africano... confesso che di tutte queste cose non mi sono fatta ancora né certo saprò farmi mai un'idea

Sono caduto, non so di dove né come né perché, caduto un giorno (ma che è il tempo, e perché non prima e non dopo?) in un'arida campagna di secolari olivi saraceni, di mandorli e di viti affacciata sotto l'ondata azzurra del cielo, sul nero mare africano. Chi mi raccolse dappiè d'un pino e mi chiamò subito figlio, certo credendo che avevo bisogno di lei per nascere (bisogno che tutti hanno, che tutti sanno, ma che nessuno può intendere) – Ciascuno nasce a se stesso, senza saper come [...] Non so ancora dove sono, perché vi sono. La vita è una cosa veramente curiosa



Mie ultime volontà da rispettare

I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiere, non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunci né partecipazioni.

II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso.

III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta.

IV. Bruciatemi. E il mio corpo, appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare, sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui.

Vedere nel buio

(Intervista con G. Cavicchioli, 1936)

*Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Io le scrollo, invece, per rivelarlo [...]
Bisogna abituarsi a vedere nel buio.*



Giorgio de Chirico,
La mattina angosciante (1912)



L'UOMO IN TRAPPOLA



F.V.Nardelli, nella sua biografia di Pirandello, racconta che il piccolo Luigi, entrato furtivamente nella torre del paese, adibita a morgue, col segreto desiderio di «penetrare nel mistero» della morte, si trovò suo malgrado ad assistere, nascosto accanto al cadavere, alle effusioni di una coppia di amanti che lì si era appartata. È questo un episodio infantile che, se messo in rapporto con la sua futura attività di narratore, può assumere un valore emblematico, come un segno, un'anticipazione, tanto casuale quanto precoce, sia dell'immediata percezione di disorientamento nei confronti della realtà, di un disordine per cui le cose non sembrano trovarsi nella loro giusta collocazione, sia della posizione dell'autore nei confronti della scrittura. Pirandello, allo stesso modo in cui in quell'occasione si trovava ad essere un insospettato e sgomento osservatore, in seguito si collocherà sempre, come narratore, nelle medesime condizioni visivo-descrittive, di testimone nascosto di fronte ad avvenimenti imprevedibili e inafferrabili. Fin da questo momento, dunque, è possibile scorgere il delinearsi di procedimenti di fondamentale rilievo nella sua opera, quali il rapporto tra amore e morte, luce e buio, verità e menzogna, che vengono ad assumere un valore, più che di contrasto, di sovrapposizione, di interscambiabilità. Se a questo episodio aggiungiamo, all'estremo cronologico opposto, la già ricordata dichiarazione del 1936 di Pirandello («Bisogna abituarsi a vedere nel buio»), otterremo una delle componenti basilari dei procedimenti novellistici dell'autore. Da un lato, dunque, la sua presenza occultata come garanzia di testimonianza, dall'altro il tentativo di esplorare il buio, per rivelarlo a sé e agli altri. Pur nella grande varietà delle situazioni osservate, la novellistica pirandelliana sembra prediligere gli spazi chiusi, circoscritti, sia che si tratti di luoghi ben delimitati fisicamente e geograficamente (interni privati, stanze d'albergo, il sotterraneo di una cava ecc.), oppure degli spazi della coscienza (della riflessione spietata, della crisi, del rammarico, della improvvisa scoperta di sé), accomunati in ogni caso dalla medesima condizione di carcere (o, secondo la definizione di G.Macchia, di «stanza della tortura»), di trappola, e dalla impossibilità di evaderne. Come emblema di tale situazione possiamo assumere la novella **La giara**. La giara è appunto una trappola, in cui restano rinchiusi tanto Zi' Dima che don Michele e che, nel dubbio tra chi è dentro e chi fuori, finisce per imprigionare entrambe le parti. E se alla fine la giara (la trappola) si rompe, si tratta pur sempre di soluzione tanto casuale quanto provvisoria, giusto per offrire ai protagonisti l'occasione di finire nuovamente intrappolati.

Tale condizione viene esplicitamente trattata in una novella del 1912, intitolata appunto **La trappola**. Ciascun individuo, per il fatto stesso di esistere, rimane imprigionato nella forma, dal momento che «ogni forma è la morte» (così anche nelle novelle **Candelora** e **La carriola**): affermazione che ha la propria radice nel saggio del 1908 **L'umorismo**, di cui la novella costituisce la trasposizione in impianto narrativo. Essa riproduce una sorta di teatro mentale al cui interno la voce-raziocinante dell'autore manifesta il proprio dissidio interiore, giungendo alla constatazione della condizione di prigionia dell'uomo e della necessità di rivelarla attraverso la scrittura, privilegio e condanna (malattia) dell'artista.

Non si ha descrizione fisica del protagonista. Egli non ha volto, o meglio, ci sono i suoi volti, le sue trasformazioni fittizie, la sua volontà di metamorfosi continua per non lasciarsi fissare («Scaccio subito ogni idea che tenda a rafferinarsi in me; interrompo subito ogni atto che tenda a divenire in me un'abitudine»). C'è solo la sua voce che parla, espressione di un pensiero (quello dell'autore) che si autorappresenta, sia nella registrazione del proprio progressivo ragionamento, sia nell'analisi delle proprie contraddizioni, osservando se stesso in trappola. L'autore si sente ragionare e si vede vivere, scomponendosi in un *io* che ha già raggiunto la verità (facente parte di «quelle anime irrequiete... che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma», come detto nell'*Umorismo*) e in un *tu* interlocutorio che non vuole raggiungere la verità (corrispondente a quella che nell'*Umorismo* è detta «coscienza normale»), con cui si identifica un altro destinatario, *voi*, vale a dire il pubblico invitato ad assistere alla rappresentazione di questo dissidio interiore.

Un solo personaggio che parla, dunque, ma che sa evocare attorno a sé presenze mute ma di notevole efficacia: la donna, principale colpevole del misfatto della creazione, di cui fa echeggiare la «risata diabolica»; il padre, o meglio ciò che ne resta, ormai ridotto a «una bocca che mangia»; le sue metamorfosi di fronte allo specchio; gli stessi oggetti, i mobili, gli abiti appesi che simulano le forme del corpo e che si elevano a rango di personaggi, anch'essi «vuote spoglie».



Il dissidio interiore si manifesta attraverso alcune opposizioni: tra il buio, il silenzio (che conducono alla realtà «oscura, orribile: la vera») e la luce, le «illusioni della luce» («Il sole! Il sole! Chiedete angosciosamente il sole, vojaltri!»), veicolo di una realtà illusoria e scricchiolante («non esiste nessuna realtà, se non quella che ci diamo noi»), che l'io cerca di smascherare e demolire; tra il 'dentro' (lo spazio chiuso della coscienza, della lacerazione mentale, del rigore logico), che è lo spazio dell'autore, e il 'fuori' (il mondo del compromesso e della finzione, della luce e dell'illusione), cui tende l'interlocutore («Sì, sì, andiamo fuori, andiamo fuori, amico mio. Vedo che tu hai bisogno di rivedere il sole, per via»). Il possesso della verità non è tuttavia gratificante né risolutivo. Se il non voler capire trova giustificazione nella paura («Perché avete tanta paura del bujo?»; «Il bujo, il silenzio, vi atterriscono») e nella vigliaccheria («Perché siete vigliacchi, perché avete paura di voi stessi»), capire non implica d'altra parte la possibilità di uscire dal vicolo cieco, dall'impotenza, che riesce a scatenare soltanto una sorta di rancore angoscioso («è questo il pensiero che mi sconvolge e mi rende feroce»). Un rancore che conduce al desiderio di «far qualche cosa d'inaudito, per dare uno sfogo a questa rabbia che mi divora», che sfocia soprattutto in una invettiva contro le diaboliche femmine (veicolo di degradazione verso la materia, in particolare attraverso il sesso), «stupide, miserabili e incoscienti creature», che «non pensano che sono nella trappola anch'esse per la morte, e che pur l'hanno in sé la trappola». Ma non c'è salvezza nella verità.

Il rifiuto, in nome della «orribile verità», di rassegnarsi al compromesso di una falsa coscienza o all'accettazione di questa condizione che, non potendo essere superata, può al massimo essere fatta precipitare («Ora incomincia a far freddo; accenderemo, una di queste sere, un po' di fuoco... Se ne vuoi profittare...»), tende verso un finale irrisolto, dove l'idea dell'autodistruzione rimane soltanto un'ipotesi minacciosa, rivelatrice della nostalgia del mondo perduto dell'indistinto, del caos primordiale prima della caduta in un falso cosmo che non avrebbe mai dovuto avere inizio.

G. De Chirico, ritratto di Pirandello



La trappola (1912)

La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta e assume forma. Ogni forma è la morte.

Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte.

Dura ancora per un breve spazio di tempo, il movimento di quel Flusso in noi, nella nostra forma separata, staccata e fissata; ma ecco, a poco a poco si rallenta; il fuoco si raffredda; la forma si dissecca; finché il movimento non cessa del tutto nella forma irrigidita.

Abbiamo finito di morire. E questo abbiamo chiamato vita!

Io mi sento preso in questa trappola della morte, che mi ha staccato dal flusso della vita in cui scorrevo senza forma, e mi ha fissato nel tempo, in questo tempo! Perché in questo tempo?

Potevo scorrere ancora ed esser fissato più là, almeno, in un'altra forma, più là... Sarebbe stato lo stesso, tu pensi?

Eh sì, prima o poi... Ma sarei stato un altro, più là, chi sa chi e chi sa come; intrappolato in un'altra sorte; avrei veduto altre cose, o forse le stesse, ma sotto aspetti diversi, diversamente ordinate [...]

È vero, sì, caduto più là nella trappola, avrei allora odiato quell'altra forma, come ora odio questa; avrei odiato quell'altro tempo, come ora questo, e tutte le illusioni della vita, che noi morti d'ogni tempo ci fabbrichiamo con quel po' di movimento e di calore che resta chiuso in noi, del flusso continuo che è la vera vita e non s'arresta mai.



La carriola (1917)

Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti!

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.

Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire.



Giorgio de Chirico, *L'enigma di una giornata II* (1914)

Candelora (1917)

Ogni cosa, ogni oggetto, ogni vita porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti, finché non crollano in cenere.

L'UMORISMO

(1908)

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

Il contrasto tra la forma e la vita, che costituisce una delle costanti dell'opera pirandelliana, viene così definito dal critico **Adriano Tilgher** nel 1923:

«Elevatosi per via dell'astrazione logica a seconda potenza di sé, divenuto pensiero riflesso, il sentimento della vita tende a rinchiuder la vita in limiti fissi e precisi, a farla scorrere tra argini prestabiliti, a colarla in forme rigide immobili date una volta per tutte: i concetti e gl'ideali del nostro spirito, le convenzioni, costumi, tradizioni, abitudini, leggi della società. Si determina così un dualismo fondamentale: da una parte, il flusso della vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequieta, eternamente rinnovantesi di momento in momento; dall'altra, un mondo di forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e di comprimere in sé quel flusso in eterno gorgogliante [...]

I più degli uomini vivono profondati in quelle forme fisse e immobili nemmeno lontanamente sospettando che sotto di esse un oceano tenebroso e furente si agiti e ribolla. Ma in alcuni quella medesima strana e misteriosa attività che, come il fulmine la nube, ha scisso in due la vita, il pensiero, si stacca dalle forme in cui si è rappreso il caldo flusso di questa e le percepisce per quello che realmente sono, cioè costruzioni puramente provvisorie effimere contingenti labili fragili, sotto le quali ondeggia e rimugghia il fiotto della vita com'è in sé, fuori di ogni umana illusione e costruzione».



PUNTI DI VISTA

«Quale autore», scrive Pirandello nella Prefazione ai *Sei personaggi*, «potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana». Una volta che questi 'spiriti' si sono presentati, non si sa come, nella mente e pretendono con insistenza di ottenere vita artistica dall'autore, questi si trova ora nelle condizioni di rifiutarli o di plasmarli sulla pagina, di farli vivere o morire a suo piacimento.

Al protagonista della novella **Notizie del mondo**, intento a scrivere a un amico morto, capita a un certo punto di guardare un insetto che tenta di uscire dal bicchiere d'acqua nel quale per caso era caduto. Le osservazioni sul fatto possono essere assunte come *mise en abîme* del modo di procedere dello scrittore: «Mentre scrivo, in un bicchier d'acqua sul tavolino è caduto un insetto schifoso, esile, dalle ali piatte, a sei piedi, dei quali gli ultimi due lunghi, finissimi, atti a springare. Mi diverto a vederlo nuotare come un disperato, e osservo con ammirazione quanta fiducia esso serbi nell'agile virtù di que' due suoi piedi. Morrà certo ostinandosi a credere che essi sono ben capaci di springare anche sul liquido, ma che intanto qualcosina attaccata alle estremità gl'impicci nel salto; difatti, riuscendo vano ogni sforzo, coi piè davanti, nettandoli vivacemente, cerca distrigarsene. Lo salvo, Momino, sì o no? Se lo salvo, esso senza dubbio ne darà merito ai suoi piedi: affoghi dunque! E se invece fosse una graziosa farfallina rassegnata a morire? L'avrei tratta fuori da un pezzo, accuratamente... Oh carità umana corrotta dall'estetica! Ecco, o insetto infelice, il salvataggio: caccio la punta di questa penna nell'acqua, poi ti farò asciugare un po' al calore del lume e infine ti metterò fuori della finestra. Ma l'acqua in cui sei caduto, se permetti, non la berrò. E di qui a poco tu, attirato nuovamente dal lume, forse rientrerai nella stanza e verrai a punzecchiarmi con la piccola proboscide velenosa. Ognuno fa il suo mestiere nella vita: io, quello del galantuomo, e t'ho salvato. Addio!».

Il narratore, che parla in prima persona, si trova ad essere, rispetto all'insetto, come un dio onnipotente che ha facoltà di dare o togliere la vita. Analoga posizione è quella tenuta dal protagonista della **Tragedia d'un personaggio**, dove la voce narrante è quella dello scrittore stesso, libero di decidere se concedere o togliere vita artistica ai personaggi che gli fanno visita ogni domenica. D'altra parte anche il lettore, rispetto al Dio-creatore, si trova nelle condizioni sia dell'insetto impotente che in quelle dell'amico morto, muto e impossibilitato a intervenire: una condizione di totale dipendenza. È l'autore, infatti, che dà a noi lettori muti e passivi notizie del suo mondo interiore, dal quale ci libera (come fa con l'insetto) solo per poterci intrappolare più in là, in altri testi, facendoci percorrere il labirinto delle novelle in cerca di punti di riferimento che non troveremo mai. Così, una volta liberati, siamo noi stessi a cercare nuovamente l'autore, con la stessa insistenza con cui l'insetto tornerà a punzecchiare il proprio salvatore o con la stessa petulanza con cui i personaggi chiedono udienza al proprio creatore «crudelissimo e beffardo».

Tra i personaggi che bussano alla porta dell'autore vi è il dottor Fileno, sostenitore della «**filosofia del lontano**», un metodo consolatorio per vincere le pene della vita consistente nell'allontanare, come guardandolo attraverso un «cannocchiale rivoltato», il presente nel passato. Tale metodo di distanziamento, basato su un pensiero del moralista francese B.Pascal e applicabile anche in senso spaziale, è lo stesso di cui si avvale Pirandello, che utilizza la propria lente a volte per ingrandire grottescamente i particolari fino alla deformazione (fisica e mentale), a volte per allontanare l'uomo e metterne in evidenza la piccolezza e la miseria, riducendo così le sue pretese antropocentriche (**Rimedio: la geografia**; **Sopra e sotto**; **Pallottoline**; **Berecche e la guerra**).

Vi sono anche altre novelle in prima persona, che mettono in evidenza alcuni aspetti relativi alla tecnica di scrittura. Particolarmente interessante è **La mano del malato povero** (1917), in cui la voce narrante è quella di un malato. La malattia (qui identificabile con la scrittura) si configura così come un modo di essere, un punto di vista particolare da cui osservare la realtà. In altri termini, la scrittura scaturisce da un osservatorio posto oltre le comuni possibilità. Con questa novella l'autore traccia un bilancio della propria attività. La parte iniziale vale infatti come una dichiarazione di poetica antinaturalistica: «La premessa è stata lunga, ma forse non del tutto inutile; perché voi almeno così, adesso, non mi domanderete nulla di quello che vi premerebbe più di sapere per commuovervi al modo solito, cioè le notizie di fatto: a) chi fosse quel malato; b) perché fosse lì; c) che male avesse.



Niente, cari miei, di tutto questo. Io non so nulla di nulla; non mi sono curato di saper nulla, come forse avrei potuto domandandone notizie agl'infermieri. Io ho visto solamente la sua mano e non posso parlarvi d'altro». Quasi tutte le *Novelle* hanno questo punto di partenza: descrivono una situazione senza indagarne le premesse; mancano le «notizie di fatto» sui personaggi, focalizzati dall'autore in un momento particolare della loro vita. Nella seconda parte della novella l'autore mette in pratica il proprio assunto, restringendo al massimo il proprio angolo visuale: la barriera tra i due casuali vicini di letto permette infatti all'uno di vedere dell'altro soltanto una mano. Qui l'immagine non viene allontanata dal cannocchiale rovesciato, ma notevolmente avvicinata; e dall'osservazione parziale e ravvicinata il protagonista riesce a formulare tutta una serie di ipotesi sulla vita dell'individuo cui appartiene la mano. Ipotesi, naturalmente, al di là delle quali l'unico dato inconfutabile rimane quello della morte («Tornò col pollice ad accarezzarselo; poi la mano, stanca, ricadde sul letto. La mattina dopo, non la vidi più; la indovinai appena da una piega del lenzuolo steso su tutto il letto a riparo da certe mosche che sentono la morte da un miglio lontano»). L'autore, malato non meno dell'umanità che osserva, anche se di scorcio, di fronte ai drammi indagati e ricostruiti non può nulla se non testimoniare la presenza.

Un procedimento analogo viene messo in atto in ***Guardando una stampa*** (1905), attraverso la voce del narratore che guarda una vecchia stampa di maniera; l'osservazione non è però applicata alla realtà ma al soggetto di un dipinto, che l'autore cerca di rendere vivo e dinamico, di animarlo. Se la realtà, come ci ripete spesso Pirandello, ha soltanto il valore che le diamo noi, allora non c'è differenza tra realtà e finzione: descrivere e animare un quadro di maniera equivale a raccontare una vita: l'uno non è meno convenzionale e fittizio dell'altra: «(Marco è un mendicante di mia conoscenza, a cui ho pensato subito, guardando questi due mendicanti della stampa. Può stare benissimo in loro compagnia perché, se questi due sono disegno di maniera, quello, pur essendo vivo e vero, come ognuno può andare a vederlo e toccarlo seduto davanti la chiesa di San Giuseppe con una ciotolina di legno in mano, non è meno di maniera di loro, uguale del resto a tanti altri che fanno con arte e coscienza il mestiere di mendicanti)».

Punti di vista insoliti e arditi sono poi quelli adottati nelle novelle ***Spunta un giorno*** (1928), dove lo sguardo dell'io narrante coincide con quello della luce dell'alba che inonda a poco a poco la stanza, e ***Di sera, un geranio*** (1934), in cui la situazione (il momento successivo alla morte di un uomo) è presentata in terza persona da una voce impossibile: un'assenza (la scrittura) che osserva qualcuno che non c'è. Un suggestivo gioco di specchi del nulla.

La tragedia d'un personaggio (1911)

È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici. M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia.

Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.

Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Ma bisogna anche aggiungere che per mia disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sì; ma esser gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine [...] Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno sbandando per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso. Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?

È bene avvertire che alcuni personaggi, in queste udienze, balzano davanti agli altri e s'impongono con tanta petulanza e prepotenza, ch'io mi vedo costretto qualche volta a sbrigarmi di loro lì per lì.

Parecchi di questa lor furia poi si pentono amaramente e mi si raccomandano per avere accomodato chi un difetto e chi un altro. Ma io sorrido e dico loro pacatamente che scontino ora il loro peccato originale e aspettino ch'io abbia tempo e modo di ritornare ad essi.

Tra quelli che rimangono indietro in attesa, sopraffatti, chi sospira, chi s'oscura, chi si stanca e se ne va a picchiare alla porta di qualche altro scrittore [...] Non me ne lagno, perché solitamente di nuovi me ne vengon davanti due e tre per settimana. E spesso la ressa è tanta, ch'io debbo dar retta a più d'uno contemporaneamente. Se non che, a un certo punto, lo spirito così diviso e frastornato si ricusa a quel doppio o triplo allevamento e grida esasperato che, o uno alla volta, piano piano, riposatamente, o via nel limbo tutt'e tre!

Osserva U. Artioli (*L'officina segreta di Pirandello*) che la novella «risente di un'impaginazione biblica: l'Autore riceve di domenica, giorno in cui il Dio cristiano riposa dalle fatiche della creazione; ai personaggi arroganti, che non rispettano il diritto di precedenza, è rimproverato il *peccato originale*»; e per sedare il tumulto delle presenze e delle voci si prospetta la minaccia del *limbo*.

LA FILOSOFIA DEL LONTANO

La tragedia d'un personaggio (1911)

Veramente, più che rimedio o ricetta, era un metodo, questo del dottor Fileno, che consisteva nel leggere da mane a sera libri di storia e nel veder nella storia anche il presente, cioè come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivii del passato. Con questo metodo s'era liberato d'ogni pena e d'ogni fastidio, e aveva trovato - senza bisogno di morire - la pace: una pace austera e serena, soffusa di quella certa mestizia senza rimpianto, che serberebbero ancora i cimiteri su la faccia della terra, anche quando tutti gli uomini vi fossero morti. Non si sognava neppure, il dottor Fileno, di trarre dal passato ammaestramenti per il presente. Sapeva che sarebbe stato tempo perduto, e da sciocchi; perché la storia è composizione ideale d'elementi raccolti secondo la natura, le antipatie, le simpatie, le aspirazioni, le opinioni degli storici, e che non è dunque possibile far servire questa composizione ideale alla vita che si muove con tutti i suoi elementi ancora scomposti e sparpagliati. E nemmeno si sognava di trarre dal presente norme o previsioni per l'avvenire; anzi faceva proprio il contrario: si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presente, e lo vedeva come passato. Gli era morta, per esempio, da pochi giorni una figliuola. Un amico era andato a trovarlo per condolarsi con lui della sciagura. Ebbene, lo aveva trovato già così consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da più che cent'anni.

La sua sciagura, ancor calda calda, l'aveva senz'altro allontanata nel tempo, respinta e composta nel passato. Ma bisognava vedere da quale altezza e con quanta dignità ne parlava!

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*.



Rimedio: la geografia (1920)

Lo so; c'è anche la malinconia dei filosofi che ammettono, sì, piccola la terra, ma non piccola intanto l'anima nostra se può concepire l'infinita grandezza dell'universo. Già. Chi l'ha detto? Biagio Pascal. Bisognerebbe pur tuttavia pensare che questa grandezza dell'uomo, allora, se mai, è solo a patto d'intendere, di fronte a quell'infinita grandezza dell'universo, la sua infinita piccolezza, e che perciò grande è solo quando si sente piccolissimo, l'uomo, e non mai così piccolo come quando si sente grande. E allora, di nuovo, domando e dico che conforto e che consolazione ci può venire da questa speciosa grandezza, se non debba aver altra conseguenza che quella di saperci qua condannati alla disperazione di veder grandi le cose piccole (tutte le cose nostre, qua, della terra) e piccole le grandi, come sarebbero le stelle del cielo. E non varrà meglio allora per ogni sciagura che ci occorra, per ogni pubblica o privata calamità, guardare in su e pensare che dalle stelle la terra, signori miei, ma neanche si suppone che ci sia, e che alla fin fine tutto è dunque come niente?

Sopra e sotto (1914)

– Questo, prima di tutto, l'ha detto Pascal [...] Significa che la grandezza dell'uomo, se mai, è solo a patto di sentire la sua infinita piccolezza! Significa che l'uomo è solo grande quando al cospetto dell'infinito si sente e si vede piccolissimo; e che non è mai così piccolo, come quando si sente grande! Questo significa! E che conforto, che consolazione ti può venir da questo? Che l'uomo è dannato qua a questa atroce disperazione: di vedere grandi le cose piccole – tutte le cose nostre, qua, della terra – e piccole le grandi là, le stelle?

Pallottoline (1902)

Su la vetta [l'osservatorio di Monte Cavo] ormai si udiva solo il vento parlare con gli alberi antichi. Jacopo Maraventano restava assoluto padrone della solitudine, libero in mezzo alla nebbia, signore dei venti, piccolo su quell'alta punta nevosa al cospetto del cielo che da ogni parte lo abbracciava e nel quale d'ora in poi poteva tornare a immergersi, a naufragare, non più infastidito o distratto. Assistendo, come gli pareva d'assistere con la fantasia, nel fondo dello spazio, alla prodigiosa attività, al lavoro incessante della materia eterna, alla preparazione e formazione di nuovi soli nel grembo delle nebulose, al germogliare dei mondi dall'etere infinito: che cosa diventava per lui questa molecola solare, chiamata Terra, addirittura invisibile fuori del sistema planetario, cioè di questo punto microscopico dello spazio cosmico? Che cosa diventavano questi polviscoli infinitesimali chiamati uomini; che cosa, le vicende della vita, i casi giornalieri, le afflizioni e le miserie particolari, le generali calamità?

Berecche e la guerra (1934)

Berecche si alza, s'appressa alla finestra più vicina, siede e si mette a guardare le stelle. Le vede per gli spazii senza fine, come forse nessuna o appena forse qualcuna di quelle stelle la può vedere, questa piccola Terra che va e va, senza un fine che si sappia, per quegli spazii di cui non si sa la fine. Va granellino infimo, gocciolina d'acqua nera, e il vento della corsa cancella in uno striscio violento di tenue barlume i segni accesi dell'abitazione degli uomini in quella poca parte in cui il granellino non è liquido. Se nei cieli si sapesse che in quello striscio di tenue barlume son milioni e milioni d'esseri irrequieti, che da quel granellino lì credono sul serio di potere dettar legge a tutto quanto l'universo, imporgli la loro ragione, il loro sentimento, il loro Dio, il piccolo Dio nato nelle animucce loro e ch'essi credono creatore di quei cieli, di tutte quelle stelle: ed ecco, se lo pigliano, questo Dio che ha creato i cieli e tutte le stelle, e se lo adorano e se lo vestono a modo loro e gli chiedono conto delle loro piccole miserie e protezione anche nei loro affari più tristi, nelle loro stolide guerre. Se nei cieli si sapesse, che in quest'ora del tempo che non ha fine questi milioni e milioni d'esseri impercettibili, in questo striscio di tenne barlume, sono tutti quanti tra loro in furibonda zuffa per ragioni che credono supreme per la loro esistenza e di cui i cieli, le stelle, il Dio creatore di questi cieli, di tutte queste stelle, debbano occuparsi minuto per minuto, seriamente impegnati in favore degli uni o degli altri. C'è qualcuno che pensi che nei cieli non c'è tempo? che tutto s'inabissa e vanisce in questo vuoto tenebroso senza fine? e che su questo stesso granellino, domani, tra mille anni, non sarà più nulla o ben poco si dirà di questa guerra ch'era ci sembra immane e formidabile?

La mano del malato povero (1917)

[...] Mi misi a contemplare con curiosità amorosa questa mano, e da essa a poco a poco mi feci narrare la favola che vi dirò.

Me la narrò coi cenni, s'intende, forse incoscienti, che di tanto in tanto faceva; con gli atteggiamenti in cui s'abbandonava, macra, ingiallita, su la bianca coperta, ora sul dorso, con la palma in su e le dita un po' aperte e appena contratte, in atto di totale remissione alla sorte che l'inchiiodava come a una croce su quel letto; ora serrando il pugno, o per un fitto spasimo improvviso o per un moto d'ira e d'impazienza, a cui succedeva sempre un rilassamento di mortale stanchezza. Compresi ch'era la mano d'un malato povero, perché, quantunque accuratamente lavata come l'igiene negli ospedali prescrive, serbava tuttavia nella gialla magrezza un che di sudicio, indetersibile; che non è sudicio propriamente nella mano dei poveri, ma quasi la patina della miseria che nessun'acqua mai porterà via. Si scorgeva questa patina nelle nocche aguzze e un po' scabre delle dita; nelle pieghe interne cartilaginose delle falangi, che facevano pensare al collo della tartaruga; nei segni incisi sulla palma che sono, come si dice il suggello della morte nella mano dell'uomo. E allora mi diedi a immaginare a che mestiere fosse addetta quella mano. Non certo a un rude mestiere, perché era gracile e fina, quasi femminile, per nulla deformata o attrappita, se non forse un po' nell'indice che appariva soverchiamente tenace nell'ultima falange, e nel pollice un po' troppo ripiegati! in dentro, e dal nodo alla giuntura eccessivamente sviluppato. Notai che spesso questo pollice s'assoggettava da sé, come per abitudine, alla pressione della punta dell'indice, quasi che il malato inconsciamente con quella pressione si richiamasse a una realtà lontana e la toccasse lì, su quel pollice così premuto; la realtà della sua esistenza, da sano. Forse una bottega impregnata dal tanfo particolare delle stoffe nuove, disposte in pezze, con ordine, le une su le altre negli scaffali e su panche e nelle vetrine; un banco di vendita; una tavola da tagliatore con sé distesa una stoffa segnata e un palo di grosse cesoje sopra; un gattone bigio sotto quella tavola; i lavoratori seduti in fila di qua e di là, intenti a imbastire, a passare a macchina, e lui tra questi. Non gli piaceva, forse, questa realtà; forse egli non era tutto in quel suo mestiere; ma il suo mestiere era pur lì in quelle due dita, in quel pollice che da sé ormai dopo tant'anni, per abitudine, s'assoggettava alla pressione dell'indice. E qua, adesso, per lui era una più triste realtà il vuoto e l'ozio doloroso di quella corsia d'ospedale, la malattia, l'attesa stanca e piena d'angoscia, chi sa, forse della morte. Sì: senza dubbio, quella era la mano d'un sarto [...]

Spunta un giorno (1928)

Lo squallore dell'alba s'è fermato, spettrale, ai vetri della finestra rimasta con gli scuri aperti, e pare non abbia più forza d'alitare da lì nel bujo della camera.

A poco a poco comincia a effondersi come un brulichio nell'ombra. E prima s'impiglia nel trapunto lieve delle tendine; poi, quasi vaporando, traspare di tra le gretole rarefatte d'una gabbiola che pende dal palchetto in capo alla finestra, nel mezzo, senza destare tuttavia il canarino accoccolato sul ballatojo. Poi, ecco, inoltrandosi, lambisce appena le gambe, l'orlo d'un tavolino nero davanti la finestra; e, grado grado, si soffonde sul piano di esso, avvistandone quasi a tentoni gli oggetti: alcune carte sparse, alcuni libri, una bugia di ferro smaltato col bocciuolo d'ottone, in cui la candela s'è consumata tutta; una lettera suggellata; un'altra lettera; un cannello di ceralacca; un ritratto fotografico... Oh! e che ha quel ritratto? Uno spillone da cappello confitto nel collo. E ride? Sì, sì può discernere bene: il giovine effigiato in quel ritratto ride con aria spavalda, senza punto curarsi di quello spillone confitto nel collo. E poi? Una rivoltella. Un braccio? Sì; e un altro braccio; e il capo scarmigliato d'una donna.

Morta? La squallida luce passa oltre, senza un brivido, a quella scoperta. Il capo rovesciato di quella donna non le importa più del trapunto di quelle tendine, più del legno del tavolino o del manico d'osso della rivoltella.

Seguita a penetrare lentamente nella camera; arriva alla parete di contro alla finestra e vi scopre un piccolo lavabo con lo specchio ovale a piè del letto; il letto intatto, su cui sono buttati un cappellino, una vecchia borsetta di cuoio rosso, un ombrello, un libro.

A un tratto, il canarino si desta nella gabbiola; guarda verso il cielo piegando da un lato il capino giallo; si rigira sul saltatojo con un breve squittio. Buon giorno!

Le braccia, la testa della donna rimangono abbandonate sul piano del tavolino. Tra i neri capelli scomposti s'intravede un orecchio che pare di cera [...]

Di sera, un geranio (1928)

S'è liberato nel sonno, non sa come: forse come quando s'affonda nell'acqua, che si ha la sensazione che poi il corpo riverrà su da sé, e su invece riviene solamente la sensazione, ombra galleggiante del corpo rimasto giù. Dormiva, e non è più nel suo corpo; non può dire che si sia svegliato; e in che cosa ora sia veramente, non sa; è come sospeso a galla nell'aria della sua camera chiusa. Alienato dai sensi, ne serba più che gli avvertimenti il ricordo, com'erano; non ancora lontani ma già staccati: là l'udito, dov'è un rumore anche minimo nella notte; qua la vista, dov'è appena un barlume; e le pareti, il soffitto (come di qua pare polveroso) e giù il pavimento col tappeto, e quell'uscio, e lo smemorato spavento di quel letto col piumino verde e le coperte giallognole, sotto le quali s'indovina un corpo che giace inerte; la testa calva, affondata sui guanciali scomposti; gli occhi chiusi e la bocca aperta tra i peli rossicci dei baffi e della barba, grossi peli, quasi metallici; un foro secco, nero; e un pelo delle sopracciglia così lungo, che se non lo tiene a posto, gli scende sull'occhio.

Lui, quello! Uno che non è più. Uno a cui quel corpo pesava già tanto. E che fatica anche il respiro! Tutta la vita, ristretta in questa camera; e sentirsi a mano a mano mancar tutto, e tenersi in vita fissando un oggetto, questo o quello, con la paura d'addormentarsi. Difatti poi, nel sonno...

Come gli suonano strane, in quella camera, le ultime parole della vita:

- Ma lei è di parere che, nello stato in cui sono ridotto, sia da tentare un'operazione così rischiosa?
- Al punto in cui siamo, il rischio veramente...
- Non è il rischio. Dico se c'è qualche speranza.
- Ah, poca.
- E allora... –

La lampada rosea, sospesa in mezzo alla camera, è rimasta accesa invano.

Ma dopo tutto, ora s'è liberato, e prova per quel suo corpo là, più che antipatia, rancore. Veramente non vide mai la ragione che gli altri dovessero riconoscere quell'immagine come la cosa più sua. Non era vero. Non è vero. Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo.

Già, ma ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo sgomento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna a aderire ma, aderendovi, la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza più lui: oggetto: orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera. Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui. E questo è morire.



SOLITUDINI



Il protagonista della novella **E due!** (1901), Diego Bronner, il cui sogno era quello di diventare scrittore, assiste passivamente, senza sapere o poter intervenire, al suicidio di un uomo buttatosi nel fiume. Quando Pirandello ripubblicò la novella nella raccolta *Scialle nero* (1922), apportò lievi ma sostanziali ritocchi, forse condizionati da quanto aveva approfondito riguardo al personaggio di Serafino Gubbio nel romanzo *Si gira* (1915, poi *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, 1925) : «Ma il suo orrore, lo sconvolgimento, adesso, erano appunto per questo, per essere egli rimasto lì in quell'attimo come quelle cose, presente e assente, notte, silenzio, argine, alberi, lumi, senza gridare aiuto, *come se non ci fosse*; e il sentirsi ora qua stordito, stralunato, come se quello che aveva veduto e sentito, lo avesse sognato». «Gli uomini», riflette Diego, «non potevano restare impassibili come le cose, per quanto come lui si sforzassero, non solo a non parteciparvi, ma anche a tenersene quasi assenti». È evidente, oltre alla situazione stessa, l'affinità con l'impassibilità dello scrittore, con il «silenzio di cosa» cui è ridotto Serafino Gubbio, divenuto muto davanti all'omicidio-suicidio che è costretto a riprendere impassibilmente con la macchina da presa. Di fronte a questa constatazione Diego Bronner, che aveva rinunciato al suo sogno di scrittore, si uccide: «Andò dall'altra parte del fanale, per vedere l'effetto del suo cappello, solo là su la cimasa, illuminato come quell'altro. E rimase un pezzo, chinato sul parapetto, col collo proteso, a contemplarlo, come se lui *non ci fosse più* [...] Scavalcò il parapetto: si sentì drizzare i capelli sul capo: sentì il tremito delle mani che si tenevano rigidamente aggrappate: le schiuse; si protese nel vuoto».

Pirandello invece, scrittore, deve accettare fino in fondo il proprio ruolo e questo aspetto dell'arte come disperazione. Come un lume che evidenzia la tenebra circostante, lo sguardo pirandelliano individua la desolante verità che si agita sotto le fragili illusioni delle apparenze. Statisticamente, il tema maggiormente trattato nelle novelle è quello della morte. Questa ha in effetti un rilievo quasi ossessivo, ponendosi come riferimento, esplicito o implicito, per le azioni e le riflessioni dell'uomo, che la sente da un lato come minaccia, costantemente in agguato, pronta a colpire come la mosca nella novella omonima (**La mosca**) o come detto ne **La morte addosso**, dall'altro come misura della coscienza della vita stessa. Essa può costituire per l'uomo la premessa di un dramma (***Prima notte; Acqua amara; Il professor Terremoto; Dono della Vergine Maria***); o la sua catastrofe (***Scialle nero; E due!; L'uomo solo; La veste lunga; La mosca***); oppure, attraverso la volontarietà del gesto, una

liberazione (**Nel segno; La veste lunga; Sole e ombra; O di uno o di nessuno; Il coppo; Il viaggio**). Ma soprattutto, la morte è già condizione della vita: «Siamo tanti morti affacciandati, che c'illudiamo di fabbricarci la vita. Ci accoppiamo, un morto e una morta, e crediamo di dar la vita, e diamo la morte» (**La trappola**). In questa condizione di morte che è la vita, Matteo Sinagra, protagonista della novella **Da sé**, vuole recarsi «da sé» al camposanto, per togliere ogni disturbo residuo ai 'vivi'. Ma dietro a tutti questi scontri estremi, che caratterizzano larga parte delle situazioni descritte, traspare quello che è il dramma vero rappresentato da Pirandello: la solitudine. È una condizione senza rimedio, che non può essere superata attraverso la vita di relazione, i cui risultati sono in genere fallimentari. Il matrimonio, visto per lo più come crudele condanna per l'uomo, l'aggrava, anzi, ulteriormente. Ma neppure i tentativi amichevoli di realizzare un sodalizio duraturo, anche se rappresentati in termini più garbati ed ironici (**Pari; O di uno o di nessuno; Notizie del mondo; Va bene; I due compari**), possono molto: prima o poi qualche ostacolo interviene a incrinare il fragile equilibrio su cui cerca di mantenersi il desiderio di condividere con qualcuno la propria sorte. Poche le eccezioni, e comunque extraconiugali e destinate a perdersi (**Rondone e Rondinella**). L'atteggiamento pirandelliano nei confronti dell'esistenza è diviso tra commiserazione, pena «per tutte le cose e tutte le creature della terra» (**Pena di vivere così**), illusorietà dei valori e dei sentimenti, messa in evidenza nel momento della morte di qualcuno (ad esempio nei **Pensionati della memoria**: «Voi piangete perché il morto, lui, non può più dare a voi una realtà... Il che vuol dire che vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la reciprocità dell'illusione»), e indifferenza, constatazione dell'impossibilità di comunicare, una cui significativa rappresentazione è data nella novella **Niente**: «Perché è pure un piacere, mentre qualcuno si dibatte in preda a qualche briga per cui deve chiedere agli altri soccorso e assistenza, attendere tranquillamente, così, alla soddisfazione d'un piccolo bisogno naturale, e veder che tutto rimane al suo posto»: immagine che ha la propria radice nell'*incipit* del II libro del *De rerum natura* di Lucrezio («Dolce è mirar dalla riva, quando sconvolgono i venti/ l'ampia distesa del mare, l'altrui gravoso travaglio,/ non perché rechi piacere che uno si trovi a soffrire,/ ma perché scorgere i mali di cui siam liberi è dolce»). Ma, attraverso l'adozione della «filosofia del lontano» (vedi percorso **PUNTI DI VISTA**), Pirandello sembra allontanare le situazioni e i drammi collocandoli in uno scenario in cui il dolore, la sofferenza, la lotta con la morte, tradimenti, sogni, rimpianti, vengono vanificati. E lo sgomento dei personaggi nasce proprio dal fatto che viene messa in dubbio la loro stessa esistenza: è come *se non ci fossero*. E in molte pagine sembrano invocare una testimonianza del loro esserci.

In alcune novelle tale testimone, indifferente e assiduo, è il cielo stellato, la luna in particolare, con cui si identifica l'autore, che assume il compito con analoga fedele assiduità, illuminando quegli sparsi frammenti di contraddizioni e gesti insensati che costituiscono la vita, accertandone in un punto (sulla pagina) l'esistenza. Il senso di tale dimensione, esistenziale e narrativa insieme, ci viene fornito di passaggio da un personaggio (una partoriente) alla fine della tragicomica vicenda di donna Mimma: «una vicina, sposa da appena un anno e già sul punto d'esser mamma, non trova questa sera nelle quattro stanzette della sua casa un punto, un punto solo, dove quietar la smania da cui si sente soffocare; va sul terrazzino, guarda... no, si sente guardare stranamente da tutte le stelle che sfavillano in cielo; e se lo sente acuto nelle carni come un formicolio di brividi, tutto questo pungere di stelle» (**Donna Mimma**). Avvertiamo qui («guarda... no, si sente guardare») un desiderio di segnalare la propria presenza, quasi la preghiera che qualcuno si accorga della sua esistenza. Il che corrisponde, in sintesi, all'operazione realmente avvenuta nella scrittura. Tale atteggiamento è già annunciato fin dal primo volume delle *Novelle*, nel 1922.

Tutta la novella **Scialle nero**, che apre il volume, appare come una lunga preparazione per la scena finale, in cui è il caso a imporre il proprio dominio, con l'immagine di quello scialle nero che «andava a cadere mollemente» accanto al cadavere di Eleonora, precipitata giù nel ciglione. Quando poi Gerlando, che ha causato incidentalmente la caduta, si rivolge atterrito alla luna, che sembrava «avesse veduto e lo accusasse», non avvertiamo tanto un senso di colpa da parte del protagonista, quanto piuttosto la raggiunta coscienza di sé (in questo caso della propria nullità) e un segnale di presenza da parte dell'autore che la registra. La presenza della luna viene infatti a coincidere con quella dell'autore, nella funzione di osservatore-testimone di Gerlando, che in un attimo (uno degli attimi fatali di Pirandello, in cui si definisce o si riduce un'intera esistenza) compromette gli ultimi riferimenti che potrebbero dare un senso alla sua vita (la moglie, che non ha mai veramente posseduto, e la proprietà terriera, che non avrà mai), che nel pretendere un gesto d'amore si trova ad essere un esecutore di morte. La scrittura è insomma l'ultima difesa contro la minaccia del nulla, segno che realizza l'aspirazione all'esistenza, tanto dell'umanità in generale quanto di quella particolare dell'autore che se ne fa carico. Umanità in cerca di un autore che la riconosca.

Lo stesso procedimento si riscontra nella novella ***Prima notte*** (1900). Dopo la morte del padre e dell'amante in un naufragio, Marastella è costretta a sposare per necessità il vecchio don Lisi Chirico, guardiano del camposanto in cima al colle, anch'egli necessitato a sposarsi dopo la morte della prima moglie e che si trovava ad essere per Marastella «padre e marito». Personaggi irrimediabilmente sconfitti, i due finiscono per trovarsi, la prima notte di nozze, a piangere sulle tombe dei morti cui era legata la loro vera vita; i loro dolori si avvicinano ma separatamente, senza incrociarsi. Situazione paradossale, in cui l'unico contatto di Marastella con ciò che avrebbe potuto darle la vita è con la tomba che glielo sottrae. Anche in tale circostanza, ad illuminare dall'alto un attimo di dolorosa coscienza è l'atmosfera lunare in cui sono avvolti i personaggi, assimilabile allo sguardo silenzioso dell'autore: «La luna guardava dal cielo il piccolo camposanto su l'altipiano. Lei sola vide quelle due ombre nere su la ghiaia gialla d'un vialetto presso due tombe, in quella dolce notte d'aprile». Qualcosa di simile accade in ***Ciàula scopre la luna*** (1912). Nel finale, isolandone l'immagine davanti al lettore, Pirandello ha creato a poco a poco il vuoto intorno a Ciàula, che tremante di paura affronta per la prima volta il «bujo vano della notte». E da solo, di fronte alla luna, egli giunge al cuore della propria coscienza, alla propria trovata umanità, testimoniata dallo stupore e dal pianto. È una rivelazione improvvisa e intensa, anche se priva di futuro, come accade anche ad altri personaggi: a Belluca, che, per tanto tempo escluso dalla vita a causa della convivenza forzata con donne impossibili (moglie, suocera e sorella della suocera, tutte e tre cieche, e due figlie vedove, anch'esse riunite in casa dopo la morte dei mariti), ne intuisce improvvisamente il senso attraverso il fischio di un treno e riesce per brevi istanti ad accedervi, anche se a costo del giudizio di esclusione (la pazzia) della comunità (***Il treno ha fischiato***); a Nardino Morasco, che scopre tardivamente il valore della vita, pervenendovi nel momento stesso in cui decide di farla finita (***Il coppo***).



Fausto Pirandello,
Donne con salamandra (1928-30),
collezione privata

La mosca (1904)

Il medico spiegò, come poteva a quei due ignoranti, il male. Qualche bestia doveva esser morta in quei dintorni, di carbonchio. Su la carogna, buttata in fondo a qualche burrone, chi sa quanti insetti s'erano posati; qualcuno poi, volando, aveva potuto inoculare il male al Zarù, in quella stalla.

Mentre il medico parlava così, il Zarù aveva voltato la faccia verso il muro. Nessuno lo sapeva, e la morte intanto era lì, ancora; così piccola, che si sarebbe appena potuta scorgere, se qualcuno ci avesse fatto caso. C'era una mosca, lì sul muro, che pareva immobile; ma, a guardarla bene, ora cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, ora si nettava celermente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro, come soddisfatta. Il Zarù la scorse e la fissò con gli occhi. Una mosca. Poteva essere stata quella o un'altra. Chi sa? Perché, ora, sentendo parlare il medico, gli pareva di ricordarsi. Sì, il giorno avanti, quando s'era buttato lì a dormire, aspettando che i cugini finissero di smallare le mandorle del Lopes, una mosca gli aveva dato fastidio. Poteva esser questa? La vide a un tratto spiccare il volo e si voltò a seguirla con gli occhi. Ecco era andata a posarsi sulla guancia di Neli. Dalla guancia, lieve lieve, essa ora scorreva in due tratti, sul mento, fino alla scalfittura del rasojo, e s'attaccava lì, vorace.

[...]

Neli mostrò al dottore la feritina sul mento:

– Che ci ho? Mi prude.

Il medico lo guardò, accigliato; poi, come se volesse osservarlo meglio, lo condusse fuori della stalla. Saro li seguì. Che avvenne poi? Giurlannu Zarù attese, attese a lungo, con un'ansia che gl'irritava dentro tutte le viscere. Udiva parlare, là fuori, confusamente. A un tratto, Saro rientrò di furia nella stalla, prese la mula e, senza neanche voltarsi a guardarlo, uscì, gemendo:

– Ah, Neluccio mio! ah, Neluccio mio!

Dunque, era vero? Ed ecco, lo abbandonavano lì, come un cane. Provò a rizzarsi su un gomito, chiamò due volte:

– Saro! Saro!

Silenzio. Nessuno. Non si resse più sul gomito, ricadde a giacere e si mise per un pezzo come a grufare, per non sentire il silenzio della campagna, che lo atterriva. A un tratto gli nacque il dubbio che avesse sognato, che avesse fatto quel sogno cattivo, nella febbre; ma, nel rivoltarsi verso il muro, rivide la mosca, lì di nuovo. Eccola. Ora cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, ora si nettava celermente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro, come soddisfatta.

La morte addosso (1918)

– Mi lasci dire! Se la morte, signor mio, fosse come uno di quegli insetti strani, schifosi, che qualcuno inopinatamente ci scopre addosso... Lei passa per via; un altro passante, all'improvviso, lo ferma e, cauto, con due dita protese, le dice: «Scusi, permette? lei, egregio signore, ci ha la morte addosso». E con quelle due dita protese, gliela piglia e gliela butta via... Sarebbe magnifica! Ma la morte non è come uno di questi insetti schifosi. Tanti che passeggiano disinvolti e alieni, forse ce l'hanno addosso; nessuno la vede; ed essi pensano intanto tranquilli a ciò che faranno domani o doman l'altro. Ora io, caro signore, ecco... venga qua... qua, sotto questo lampione... venga... le faccio vedere una cosa... Guardi qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: *Epitelioma*, si chiama. Pronunzii, pronunzii... sentirà che dolcezza: *epiteli-o-ma*... La morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca e m'ha detto: «Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!». Ora m dica lei, se, con questo fiore in bocca, io me ne posso stare a casa tranquillo e alieno, come quella disgraziata vorrebbe. Le grido: «Ah sì, e vuoi che ti baci?» – «Sì, baciarmi!» – Ma sa che ha fatto? Con uno spillo, l'altra settimana s'è fatto uno sgraffio qua, sul labbro, e poi m'ha preso la testa: mi voleva baciare... baciare in bocca... Perché dice che vuol morire con me. È pazza. A casa io non ci sto. Ho bisogno di starmene dietro le vetrine delle botteghe, io ad ammirare la bravura dei giovani di negozio. Perché lei lo capisce, se mi si fa un momento di vuoto dentro.. lei lo capisce, posso anche ammazzare come niente tutta la vita in uno che non conosco... cavare la rivoltella e ammazzare uno che, come lei, per disgrazia, abbia perduto il treno... No no, non tema, caro signore: io scherzo! – Me ne vado. Ammazzerei me, se mai... Ma ci sono, di questi giorni, certe buone albicocche... Come le mangia lei? cor tutta la buccia, è vero? Si spaccano a metà: si premono con due dita, per lungo, come due labbra succhiose... Ah che delizia! – Mi ossequi la sua egregia signora e anche le sue figliuole in villeggiatura. Me le immagino vestite di bianco e celeste, in un bel prato verde in ombra... E mi faccia un piacere, domattina, quando arriverà. Mi figuro che il paesello disterà un poco dalla stazione... All'alba lei può far la strada a piedi. Il primo cespuglietto d'erba su la proda. Ne conti i fili per me. Quanti fili saranno tanti giorni ancora io vivrò. Ma lo scelga bello grosso, mi raccomando. Buona notte, caro signore.

Ciàula scopre la luna (1912)

Attraversando le gallerie, quella sera, non gli era venuto il solito verso della cornacchia, ma un gemito raschiato, protratto. Ora, su per la scala, anche questo gemito gli venne meno, arrestato dallo sgomento del silenzio nero che avrebbe trovato nella impalpabile vacuità di fuori.

La scala era così erta, che Ciàula, con la testa protesa e schiacciata sotto il carico, pervenuto all'ultima svoltata, per quanto spingesse gli occhi a guardare in su, non poteva veder la buca che vaneggiava in alto.

Curvo, quasi toccando con la fronte lo scalino che gli stava di sopra, e su la cui lubricità la lumierina vacillante rifletteva appena un fioco lume sanguigno, egli veniva su, su, su, dal ventre della montagna, senza piacere, anzi pauroso della prossima liberazione. E non vedeva ancora la buca, che lassù lassù si apriva come un occhio chiaro, d'una deliziosa chiarezza d'argento.

Se ne accorse solo quando fu agli ultimi scalini. Dapprima, quantunque gli paresse strano, pensò che fossero gli estremi barlumi del giorno. Ma la chiarezza cresceva, cresceva sempre più, come se il sole, che egli aveva pur visto tramontare, fosse rispuntato.

Possibile?

Restò – appena sbucato all'aperto – sbalordito. Il carico gli cadde dalle spalle. Sollevò un poco le braccia; aprì le mani nere in quella chiarezza d'argento.

Grande, placida, come in un fresco luminoso oceano di silenzio, gli stava di faccia la Luna.

Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma come tante cose si fanno, a cui non si è dato mai importanza. E che poteva importare a Ciàula, che in cielo ci fosse la Luna?

Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva.

Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, eccola là, la Luna... C'era la Luna! la Luna!

E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.

Il treno ha fischiato (1914)

Signori, Belluca, s'era dimenticato da tanti e tanti anni - ma proprio dimenticato - che il mondo esisteva. Assorto nel continuo tormento di quella sua sciagurata esistenza, assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio, senza mai un momento di respiro, come una bestia bendata, aggiogata alla stanga d'una nòria o d'un molino, sissignori, s'era dimenticato da anni e anni - ma proprio dimenticato - che il mondo esisteva.

Due sere avanti, buttandosi a dormire stremato su quel divanaccio, forse per l'eccessiva stanchezza, insolitamente, non gli era riuscito d'addormentarsi subito. E, 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. Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scopercchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno. S'era tenuto istintivamente alle coperte che ogni sera si buttava addosso, ed era corso col pensiero dietro a quel treno che s'allontanava nella notte.

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

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! [...]

Il coppo (1912)

Senza amore, senz'altro bene era passata per lui la vita, che poteva, oh sì, poteva esser bella! E tra poco sarebbe finita... E nessuna traccia sarebbe rimasta di lui, che pure aveva un tempo sognato d'aver in sé la potenza di dare un'espressione nuova, un'espressione sua alle cose... Ah, che! Vanità! Quel coppo che il fiume del tempo faceva girare, tuffare nell'acqua, per non prendere che acqua...

Tutt'a un tratto, s'alzò. Appena in piedi, gli parve strano che si fosse alzato. Avvertì che non si era alzato da sé, ma che era stato messo in piedi da una spinta interiore, non sua, forse di quel pensiero riposto, come in agguato dentro di lui, da tanti anni. Era dunque venuto il momento?

Si guardò attorno. Non c'era nessuno. C'era il silenzio che, formidabilmente sospeso, attendeva il fruscio dell'erba a un primo passo di lui verso il fiume. E c'erano tutti quei fili d'erba, che sarebbero rimasti lì, tali e quali, sotto il chiarore umido e blando della luna, anche dopo la sua scomparsa da quella scena.

Bernardo Morasco si mosse per la sponda, ma solo quasi per curiosità di osservare da vicino quello strano ordegno da pesca. Scese su la chiatta, in cui stava confitto verticalmente un palo, presso i due coppo giranti. Ecco: reggendosi a quel palo, egli avrebbe potuto spiccare un salto, balzar dentro a uno di quei coppo, e farsi scodellare nel fiume.

Bello! Nuovo! Sì... E afferrò con tutt'e due le mani il palo, come per far la prova; e, sorridendo convulso, aspettò che il coppo che or ora si tuffava di là nell'acqua facesse il giro. Come venne fuori di qua, man mano alzandosi, mentre quell'altro si tuffava, veramente fece un balzo e vi si cacciò dentro, con gli occhi strizzati, i denti serrati, tutto il volto contratto nello spasimo dell'orribile attesa.

Ma che? Il peso del suo corpo aveva arrestato il movimento? Rimaneva in bilico dentro il coppo?

Riaprì gli occhi, stordito di quel caso, fremente, quasi ridente... Oh Dio, non si moveva più?

Ma no, ecco, ecco... La forza del fiume vinceva... il coppo riprendeva a girare... Perdio, no... aveva atteso troppo... quell'esitazione, quell'arresto momentaneo dell'ordegno per il peso del suo corpo gli era già sembrato uno scherzo, e quasi ne aveva riso... Ora, oh Dio, guardando in alto, mentre il coppo si risollevava, vide come schiantarsi tutte le stelle del cielo; e istintivamente, in un attimo, preso dal terrore, Bernardo Morasco stese un braccio al palo, tutte e due le braccia, vi s'abbrancò con uno sforzo così disperato, che alla fine sguizzò dal coppo in piedi su la chiatta. Il coppo, con un tonfo violentissimo per lo strappo, si rituffò schizzandogli una zaffata d'acqua addosso. Rabbrividì e rise, quasi nitrì di nuovo, convulso, volgendo gli occhi in giro, come se avesse fatto lui, ora, uno scherzo al fiume, alla luna, ai cipressi di Monte Mario.

E l'incanto della notte gli apparve ritrovato, con le stelle ben ferme e brillanti nel cielo, e quelle sponde e quella pace e quel silenzio.



MAGIA, SPIRITI, SOGNI



«C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo»

dichiara Serafino Gubbio all'inizio dei **Quaderni**. Liberatosi subito dai vincoli del naturalismo e ideologicamente predisposto a cercare la verità (per quanto inafferrabile) sotto il fragile velo delle apparenze, nella sua ricerca esistenziale Pirandello è disponibile, se non a sorpassare, quanto meno a porsi sulla linea di confine tra il noto e l'ignoto, gettando lo sguardo sulle dimensioni 'altre' del sogno, dell'aldilà, la cui presenza minaccia o mette in crisi la presunta univocità del mondo. La novella **Di sera, un geranio** (come già il dramma *All'uscita*) tratta appunto del momento in cui l'esistenza individuale, non ancora definitivamente staccatasi dalla corporeità, sta passando in un'altra dimensione. In gioventù, del resto, Pirandello si era interessato alle opere di **teosofia** di A.Besant, E.P.Blavatskij, C.W.Leadbeater, Th.Pascal, che ne *Il fu Mattia Pascal* compagno nella biblioteca del signor Paleari (non a caso il nome del protagonista del romanzo è lo stesso di uno di tali autori). Esse erano allora assai in voga,



così come lo **spiritismo**, che ipotizzava contatti tra vivi e morti e aveva suggestionato anche scienziati e letterati come Lombroso, Fogazzaro e Capuana. Teosofia e spiritismo entrarono nell'immaginario di Pirandello (anche come contraltare alla scienza, da lui ritenuta del tutto fallimentare), che oltretutto si era sempre interessato alle superstizioni popolari riguardo ai fantasmi, di cui è traccia ad esempio nelle novelle ***Il figlio cambiato*** (1902), ***Il corvo di Mizzaro*** (1902), ***Lo storno e l'Angelo Centuno*** (1910), ***Lo spirito maligno*** (1910), ***Male di luna*** (1913), **Dal naso al cielo** (1907), **Soffio** (1931), in cui il protagonista è l'incarnazione dell'epidemia che si va diffondendo inesorabilmente. Nella **Casa del Granella** (1905) l'avvocato Zummo, per sostenere la causa della famiglia Piccirilli, che non voleva rispettare il contratto d'affitto con Granella, il proprietario, in quanto riteneva la casa infestata da fantasmi, si documenta sullo **spiritismo** (in particolare attraverso la lettura di **Allan Kardec**) e si convince dell'esistenza dei fenomeni paranormali. La causa è persa, ma l'opinione pubblica si allinea coi Piccirilli; allora Granella, per dare una dimostrazione, decide di trascorrere una notte nella presunta casa infestata, dalla quale tuttavia Zummo lo vedrà fuggire terrorizzato.

Col tempo Pirandello prenderà le distanze da queste teorie esoteriche, ma la sua opera continuerà ad essere abitata dagli spiriti (ad esempio nei **Colloqui coi personaggi**, novella scritta in prima persona, l'autore immagina di parlare con la madre da poco morta). «Quegli spiriti», ha scritto G. Macchia, «sono già diventati l'abbozzo di un personaggio, di molti personaggi. Potrebbero, se non fossero ascoltati, sghignazzar dentro gli armadi, far rotolare sotto gli occhi le seggiole, come i fantasmi. Dal mondo dell'aldilà sono entrati in quello della fantasia, che ha per Pirandello confini strettissimi [...] L'operazione che affronterà Pirandello sarà quella di sostituire la "forza psichica" con la Fantasia [...] Già s'intravede l'idea del personaggio che dispone di una forza autonoma, e insieme la sopraffazione del personaggio sulla stessa volontà dell'autore; forza vitale che arde di manifestarsi e di realizzarsi [...] sul palcoscenico, ove quell' "essenza plastica" prende corpo e si rende visibile anche agli altri, a noi spettatori. Lo spazio teatrale diverrà il luogo di un magico rito» (e il mago Cotrone sarà protagonista dell'ultimo, incompiuto dramma di Pirandello, *I Giganti della montagna*).

Pirandello non conosceva direttamente Freud, anche se respirava la diffusa atmosfera freudiana, ma aveva dimestichezza con le opere dello psicologo francese **A. Binet** sulla scissione della coscienza, sulla molteplicità dei livelli psichici, sulle alterazioni della personalità: argomenti che sappiamo essere abbondantemente presenti nei lavori dello scrittore siciliano. Osserva M. Manotta che Pirandello, già di per sé portato all'analisi psicologica, impara da Binet che «i limiti della nostra coscienza non sono assoluti; che preme al di sotto un continente sconosciuto, che in determinate circostanze può affiorare e mettere in crisi l'individuazione della personalità» e soprattutto la convinzione che «tutte le personalità che convivono all'insaputa dell'io sono dotate d'intelligenza e capaci di organizzarsi autonomamente»; si pensi ai protagonisti dei romanzi *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*, o di novelle come **Rimedio: la geografia** (1920), **Il treno ha fischiato** (1914) e **La carriola** (1917), o a quelli, spinti da impulsi incontrollati, delle più tarde **Cinci** (1932) e **Il chiodo** (1936).



Ottimo conoscitore degli scrittori romantici tedeschi come Tieck, Chamisso, Hoffmann, nonché della poetica simbolista, Pirandello era attratto dalla dimensione dell'irreale, del sogno, anche come reazione al Naturalismo. Negli anni Venti, quando André Breton fonderà il Surrealismo con l'obiettivo di iniziare l'esplorazione dell'inconscio, dell'allucinazione, del sogno, Pirandello sarà pronto a coglierne le implicazioni e a sviluppare gli spunti già presenti nella sua arte. Il rapporto tra sogno e realtà avrà la massima estensione nel teatro, ma è ben vivo anche nella narrativa, ad esempio nelle novelle **Tu ridi** (1912), **La realtà del sogno** (1914; il tradimento della donna, vissuto in sogno, con un amico del marito, manifesta i suoi effetti concreti sulla realtà, come se fosse avvenuto davvero), e soprattutto in quelle più tarde come **C'è qualcuno che ride** (1934), **Visita** (1936), **Effetti d'un sogno interrotto** (1936), scritta poco prima di morire, e **Una giornata** (1936), che chiude la raccolta omonima, pubblicata postuma nel 1937.

Quest'ultima novella ha il valore di un bilancio esistenziale, che conferma lo smarrimento nei confronti della vita da parte dell'autore, che si sente come un viaggiatore «buttato fuori» da un treno di cui ignora la provenienza e la destinazione. Eppure un punto di riferimento si intravede, ma solo per un attimo (uno «spettrale lanternino cieco che s'è subito ritirato»), quasi a dire che la vita ha forse un senso, che però all'uomo non è dato conoscere. Il protagonista prende via via coscienza del proprio cammino e in un punto (una giornata, appunto), come in un incubo vede in se stesso e nei propri figli che incanutiscono rapidamente l'insensatezza e la vacuità dell'esistenza.

È forse questo il punto d'arrivo di Pirandello, coincidente con quanto affermato nei frammenti autobiografici («Sono caduto, non so di dove né come né perché, caduto un giorno [...] in un'arida campagna di secolari olivi saraceni, di mandorli e di viti affacciata sotto l'ondata azzurra del cielo, sul nero mare africano»): una drammatica testimonianza che non deve tuttavia apparire come un segno di disperazione, quanto piuttosto di coraggiosa, autentica e coerente consapevolezza.



Di sera, un geranio (1928)

[...] Il muro della villa. Ma come, n'è già fuori? La luna vi batte sopra; e giù è il giardino. La vasca, grezza, è attaccata al muro di cinta. Il muro è tutto vestito di verde dalle roselline rampicanti. L'acqua, nella vasca, piomba a stille. Ora è uno sbruffo di bolle. Ora è un filo di vetro, limpido, esile, immobile. Come chiara quest'acqua nel cadere! Nella vasca diventa subito verde, appena caduta. E così esile il filo, così rade a volte le stille che a guardar nella vasca il denso volume d'acqua già caduta è come un'eternità di oceano.

A galla, tante foglioline bianche e verdi, appena ingiallite. E a fior d'acqua, la bocca del tubo di ferro dello scarico, che si berrebbe in silenzio il soverchio dell'acqua, se non fosse per queste foglioline che, attratte, vi fan ressa attorno. Il risucchio della bocca che s'ingorga è come un rimbrotto rauco a queste sciocche frettolose frettolose a cui par che tardi di sparire ingojate, come se non fosse bello nuotar lievi e così bianche sul cupo verde vitreo dell'acqua. Ma se sono cadute! se sono così lievi! E se ci sei tu, bocca di morte, che fai la misura! Sparire. Sorpresa che si fa di mano in mano più grande, infinita: l'illusione dei sensi, già sparsi, che a poco a poco si svuota di cose che pareva ci fossero e che invece non c'erano; suoni, colori, non c'erano; tutto freddo, tutto muto; era niente; e la morte, questo niente della vita com'era. Quel verde... Ah come, all'alba, lungo una proda, volle esser erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel verde così fresco e nuovo! Groviglio di bianche radici vive abbarbicate a succhiare l'umore della terra nera. Ah come la vita è di terra, e non vuol cielo, se non per dare respiro alla terra! Ma ora lui è come la fragranza di un'erba che si va sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e vanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino; sì, forse un dolore; ma se può far tanto ancora di pensarlo, è già lontano, senza più tempo, nella tristezza infinita d'una così vana eternità.

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco, questo geranio...

- Oh guarda giù, nel giardino, quel geranio rosso. Come s'accende! Perché?

Di sera, qualche volta, nei giardini s'accende così, improvvisamente, qualche fiore; e nessuno sa spiegarsene la ragione.

TEOSOFIA

La teosofia è la dottrina mistico-filosofica sostenuta dalla *Società Teosofica*, fondata a New York nel 1875 da **Helena Petrovna Blavatsky** e ampiamente diffusasi in Europa tra fine Ottocento e inizio Novecento. I teosofi ritenevano che tutte le religioni discendessero da un'unica, originaria verità divina, che sarebbe stata tramandata nei secoli per via iniziatica e adattata di volta in volta in relazione al contesto sociale e culturale in atto. Il mondo si svilupperebbe attraverso una serie di stadi intermedi che si elevano dalla materialità verso la spiritualità, e così anche l'uomo, che nel suo processo di perfezionamento attraverserebbe, per successive reincarnazioni, diversi piani, nei quali l'anima si purifica dalle scorie delle esistenze precedenti fino a raggiungere la perfezione: dal piano fisico a quello eterico a quello astrale a quello spirituale. Quello che maggiormente interessa Pirandello è il piano astrale, dove sostano, ancora legate alla vita terrena, le anime in precedenza più soggette al principio animale e volitivo.



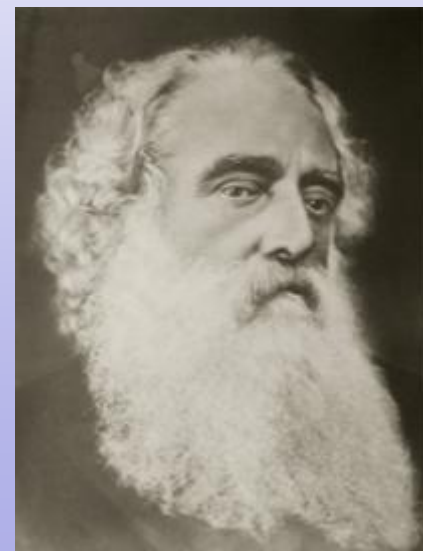
Madame Blavatsky
(1831-1891)



Ch. Leadbeater
(1854-1934)



Annie Besant
(1847-1933)



Henry Steel Olcott
(1832-1907)

SPIRITISMO

Lo spiritismo è una dottrina filosofica che si diffuse a partire dalla Francia con la pubblicazione, nel 1857, del *Libro degli spiriti* di **Allan Kardec**, che dall'avvocato Zummo, protagonista della *Casa del Granella*, viene definito il «novello messia». Dopo anni di ricerche e di sperimentazioni, Kardec giunse ad ipotizzare che determinati fenomeni (detti paranormali) potevano essere spiegati solo ammettendo la presenza di spiriti, ossia di intelligenze incorporee capaci di interferire con il mondo materiale. Con gli spiriti sarebbe possibile entrare in contatto tramite un *medium*, ossia un individuo dotato di particolari capacità e sensibilità in grado di evocarli e di interrogarli durante le cosiddette 'sedute spiritiche'. In seguito Kardec pubblicò *Il libro dei medium* (1861), in cui esaminava la tipologia delle facoltà medianiche e i metodi per comunicare con gli spiriti; scrisse quindi altri testi basilari dello spiritismo quali *Il Vangelo secondo gli spiriti*, *Il cielo e l'inferno* (*La Giustizia Divina secondo gli spiriti*) e *La Genesi* (*Miracoli e premonizioni secondo gli spiriti*). La reazione dei cattolici fu immediata e decisa: i libri di Kardec, considerati di origine diabolica, vennero posti all'indice e ogni forma di pratica spiritica fu severamente proibita.

Allan Kardec (1804-1869)



ALLAN KARDEC

(La casa del Granella, 1905)

Lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini delle mitologie fino ai dì nostri, e il libro del Iaccolliot su i prodigi del fachirismo, poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakof; dal Gibier allo Zoellner al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli; e con suo sommo stupore venne a conoscere che ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplicita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili [...] Zummo, per il momento, non pensò più alla lite dei Piccirilli, e si sprofondò tutto, a mano a mano sempre più convinto e con fervore crescente, ne' nuovi studii.

Da un pezzo non trovava più nell'esercizio dell'avvocatura, che pur gli aveva dato qualche soddisfazione e ben lauti guadagni, non trovava più nella vita ristretta di quella cittaduzza di provincia nessun pascolo intellettuale, nessuno sfogo a tante scomposte energie che si sentiva fremere dentro, e di cui egli esagerava a se stesso l'intensità, esaltandole come documenti del proprio valore, via! quasi sprecato lì, tra le meschinità di quel piccolo centro. Smaniava da un pezzo, scontento di sé, di tutto e di tutti; cercava un puntello, un sostegno morale e intellettuale, una qualche fede, sì, un pascolo per l'anima, uno sfogo per tutte quelle energie. Ed ecco, ora, leggendo quei libri... Perdio! Il problema della morte, il terribile essere o non essere d'Amleto, la terribile questione era dunque risolta? Poteva l'anima d'un trapassato tornare per un istante a «materializzarsi» e venire a stringergli la mano? Sì, a stringere la mano a lui, Zummo, incredulo, cieco fino a jeri, per dirgli: «Zummo, sta' tranquillo; non ti curare più delle miserie di codesta tua meschinissima vita terrena! C'è ben altro, vedi? ben altra vita tu vivrai un giorno! Coraggio! Avanti!» [...] Parlò di Allan Kardec come d'un novello messia; definì lo spiritismo la religione nuova dell'umanità; disse che la scienza co' suoi saldi ma freddi ordigni, col suo formalismo troppo rigoroso aveva sopraffatto la natura; che l'albero della vita, allevato artificialmente dalla scienza, aveva perduto il verde, s'era isterilito o dava frutti che imbozzacchivano e sapevano di cenere e toscò, perché nessun calore di fede più li maturava. Ma ora, ecco, il mistero cominciava a schiudere le sue porte tenebrose: le avrebbe spalancate domani! Intanto, da questo primo spiraglio all'umanità sgomenta, in angosciosa ansia, venivano ombre ancora incerte e paurose a rivelare il mondo di là: strane luci, strani segni...

Dal naso al cielo (1907)

La novella narra dello scontro ideologico tra il vecchio positivista Romualdo Reda e il suo giovane discepolo Dionisio Vernoni, che invece sostiene la presenza immateriale degli spiriti. Quando una degli ospiti dell'albergo in vetta al Monte Gajo si spaventò per aver udito un misterioso suono di arpe e di organo proveniente da piccolo convento in rovina, il Vernoni

cominciò a parlare di occultismo e di medianismo, di telepatia e di premonizioni, di apporti e di materializzazioni: e a gli occhi de' suoi ascoltatori sbalorditi popolò di meraviglie e di fantasime la terra che l'orgoglio umano imbecille ritiene abitata soltanto dagli uomini e da quelle poche bestie che l'uomo conosce e di cui si serve. Madornale errore! Vivono, vivono su la terra di vita naturale, naturalissima al pari della nostra, altri esseri, di cui noi nello stato normale non possiamo avere, per difetto nostro, percezione; ma che si rivelano a volte, in certe condizioni anormali, e ci riempiono di sgomento; esseri sovrumani, nel senso che sono oltre la nostra povera umanità, ma naturali anch'essi, naturalissimi, soggetti ad altre leggi che noi ignoriamo, o meglio, che la nostra coscienza ignora, ma a cui forse inconsciamente obbediamo anche noi: abitanti della terra non umani, essenze elementari. spiriti della natura di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, e nelle rocce, e nei boschi, e nell'aria, e nell'acqua, e nel fuoco, invisibili, ma che tuttavia riescono talvolta a materializzarsi. Stizzito che il senator Reda non entrasse a discutere con lui, per provocarlo, s'abbandonò apposta ai più fantastici voli, alle più ardite supposizioni, alle più seducenti spiegazioni e, alla fine, proruppe in una carica a fondo contro la scienza positiva, contro certi così detti scienziati che non vedono una spanna oltre i loro nasi (ripeté quattro o cinque volte questa frase): frigidimiopi presuntuosi, che vogliono costringere la natura ad assoggettarsi alle esperienze, ai calcoli dei loro gabinetti, sotto il cilizio dei loro strumentucci e dei loro congegnucci miserabili.

Il senatore Reda, convinto trattarsi di suggestione o allucinazione, si avvia verso il convento; non facendo ritorno, cominciano preoccupati a cercarlo e infine lo trovano disteso sotto gli ippocastani:

Là, proprio sotto ai primi ippocàstani, a una cinquantina di passi dal Conventino, giaceva il cadavere del senatore Romualdo Reda, piccolo piccolo, disteso supino, senz'alcuna traccia di violenza addosso, anzi come se qualcuno l'avesse composto nel sonno eterno, coi piedi giunti, i braccini distesi lungo la minuscola persona. Rimasero tutti basiti a mirarlo. Dall'alto delle corone di quegli ippocàstani pendeva un esilissimo filo di ragno, che s'era fissato su la punta del naso del piccolo senatore. Di quel filo non si vedeva la fine. E dal naso del piccolo senatore un ragnetto quasi invisibile, che sembrava uscito di tra i peluzzi delle narici, viaggiava ignaro sù sù, per quel filo che pareva si perdesse nel cielo.

Soffio (1931)

[...] M'intravidi per un attimo appena in quello specchio, con occhi che io stesso non sapevo più come guardarmeli, così cavati dentro com'erano nella faccia da morto; poi, come se il vuoto mi avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero; mi toccai, la testa, il busto, le braccia; mi sentivo sotto le mani il corpo, ma non me lo vedevo più e neanche le mani con cui me lo toccavo; eppure non ero cieco; vedevo tutto, la strada, la gente, le case, lo specchio; ecco, lo ritoccavo, m'appressavo a cercarmi in esso; non c'ero, non c'era nemmeno la mano che pur sentiva sotto le dita il freddo della lastra; un impeto mi prese, frenetico, di cacciarmi in quello specchio in cerca della mia immagine soffiata via, sparita; e mentre stavo così contro la lastra, uno, uscendo dalla bottega, m'investì e subito lo vidi balzare indietro inorridito e con la bocca aperta a un grido da pazzo che non gli usciva dalla gola: s'era imbattuto in qualcuno che doveva esser lì, e non c'era, non c'era nessuno: insorse in me allora prepotente il bisogno d'affermare che c'ero; parlai come nell'aria; gli soffiai nel volto: «L'epidemia!» e con una manata in petto lo abbattei [...] «L'epidemia! l'epidemia». Non ero più io; ora finalmente lo capivo: ero l'epidemia, e tutte larve, ecco, tutte larve le vite umane che un soffio portava via. Quanto durò quell'incubo? Tutta la notte e parte del giorno appresso stentai a uscire da quella calca, e liberato alla fine anche dallo stretto delle case della città orrenda, mi sentii nell'aria della campagna aria anch'io. Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra; il verde era così fresco e nuovo che pareva spuntato or ora dal mio estremo bisogno d'un refrigerio, ed era così mio, che mi sentivo toccare in ogni filo d'erba mosso dall'urto d'un insetto che veniva a posarsi; mi provavo a volare col volo quasi di carta, distaccato, di due farfalle bianche in amore; e come se veramente ora fosse uno scherzo, ecco, un soffio e via, e le ali distaccate di quelle farfalle cadevano lievi nell'aria come pezzi di carta; più là, su un sedile guardato da oleandri, sedeva una giovinetta vestita d'un abito di velo celeste, con un gran cappello di paglia guarnito di roselline; batteva le ciglia; pensava, sorridendo d'un sorriso che me la rendeva lontana come un'immagine della mia giovinezza; forse non era altro veramente che una immagine rimasta lì della vita, sola ormai sulla terra. Un soffio e via! Intenerito fino all'angoscia da tanta dolcezza, rimanevo lì invisibile, con le mani afferrate e trattenendo il respiro, a mirarla da lontano; e il mio sguardo era l'aria stessa che la carezzava senza che lei se ne sentisse toccare.

La casa del Granella (1905)

[...] Granella non poté più reggere. Rientrò con la sedia; richiuse di furia il balcone; prese il cappello, la candela, e scappò via, giù per la scala. Aperto pian piano il portone, guardò nello sterrato. Nessuno! Tirò a sé il portone e, rasentando il muro della casa, sgattajolò per il viottolo fuori delle mura al bujo.

Che doveva perderci la salute, lui, per amor della casa? Fantasia alterata, sì; non era altro... dopo tutte quelle chiacchiere... Gli avrebbe fatto bene passare una notte all'aperto, con quel caldo. La notte, del resto, era brevissima. All'alba, sarebbe rincasato. Di giorno, con tutte le finestre aperte, non avrebbe avuto più, di certo, quella sciocchissima paura; e, venendo di nuovo la sera, avendo già preso confidenza con la casa, sarebbe stato tranquillo, senza dubbio, che diamine! Aveva fatto male, ecco, ad andarci a dormire, così, in prima, per una bravata. Domani sera... Credeva il Granella che nessuno si fosse accorto della sua fuga. Ma in quel fondaco dirimpetto alla casa, un carrettiere era ricoverato quella sera, che lo vide uscire con tanta paura e tanta cautela, e lo vide poi rientrare ai primi albori. Impressionato del fatto e di quei modi, costui ne parlò nel vicinato con alcuni che, il giorno avanti, erano andati a testimoniare in favore dei Piccirilli. E questi testimoni allora si recarono in gran segreto dall'avvocato Zummo ad annunziargli la fuga del Granella spaventato. Zummo accolse la notizia con esultanza.

- Lo avevo previsto! - gridò loro, con gli occhi che gli schizzavano fiamme. - Vi giuro, signori miei, che lo avevo previsto! E ci contavo. Farò appellare i Piccirilli, e mi avvarrò di questa testimonianza dello stesso Granella! A noi, adesso! Tutti d'accordo, ohè, signori miei!

Complottò subito, per quella notte stessa, l'agguato. Cinque o sei, con lui, cinque o sei: non si doveva essere in più! Tutto stava a cacciarsi in quel fondaco, senza farsi scorgere dal Granella. E zitti, per carità! Non una parola con nessuno, durante tutta la giornata [...]

Quella notte stessa, poco dopo le undici, egli sorprese il Granella che usciva scalzo dal portone della sua casa, proprio scalzo, quella notte, in maniche di camicia, con le scarpe e la giacca in una mano, mentre con l'altra si reggeva su la pancia i calzoni che, sopraffatto dal terrore, non era riuscito ad abbottonarsi.

Gli balzò addosso, dall'ombra, come una tigre, gridando: - Buon passeggio, Granella!

Il pover uomo, alle risa sgangherate degli altri appostati, si lasciò cader le scarpe di mano, prima una e poi l'altra; e restò, con le spalle al muro, avvilito, basito addirittura.

- Ci credi ora, imbecille, all'anima immortale? - gli ruggì Zummo, scrollandolo per il petto. - La giustizia cieca ti ha dato ragione. Ma tu ora hai aperto gli occhi. Che hai visto? Parla!

Ma il povero Granella, tutto tremante, piangeva, e non poteva parlare.

Colloqui coi personaggi (1915)

E mi è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già le ombre cominciavano a vivere, di trovarvene una che non m'aspettavo: ombra solo da jeri.

- Ma come, Mamma? Tu qui?

È seduta, piccola, sul seggiolone, non di qui, non di questa mia stanza, ma ancora su quello della casa lontana, ove pure gli altri ora non la vedono più seduta e donde neppur lei ora, qui, si vede attorno le cose che ha lasciato per sempre, la luce d'un sole caldo, luce sonora e fragrante di mare, e di qua la vetrina che luccica di ricca suppellettile da tavola, di là il balcone che dà su la via larga del grosso borgo marino, per dove passa monotona tutti i giorni, stridente di carri, la solita vita, di traffico per gli altri, di tedio per lei; né più si vede davanti i cari nipotini dai dolci occhi intenti ai suoi racconti, e quegli altri due che più, certo, le è doluto di lasciare: il vecchio compagno della sua vita, la figliuola più amata, quella che fino all'ultimo la circondò di vigile adorazione.

Curva, tutta ripiegata su se stessa per schermire gli spasimi interni con le pugna sui ginocchi e su le pugna la fronte sta qua, su quel suo seggiolone che le ricorda tutte le cure della casa e il tormento dei lunghi pensieri nell'ozio forzato, i viaggi dell'anima tra le memorie lontane e il lungo soffrire ed anche, sì, le sue ultime gioie di nonna.

Alla mia domanda: - Ma come, Mamma? Tu qui? - alza la fronte dai ginocchi e mi guarda con quegli occhi che hanno ancora la luce dei vent'anni, ma in un bianco volto molle e smunto dal male e dall'età; mi guarda e m'accenna di sì, che è voluta venire per dirmi quello che non poté per la mia lontananza, prima di staccarsi dalla vita.

ALFRED BINET

Dopo essersi dedicato a studi di legge, medicina e scienze naturali, Alfred Binet (1857-1911) rivolse i propri interessi alla psicologia, soprattutto nell'ambito dell'ipnosi e della suggestione. Nel 1892 conobbe lo psichiatra Théodore Simon, insieme al quale cominciò ad occuparsi di bambini anormali: esperienza da cui scaturì, nel 1905, la elaborazione dei test per misurare il quoziente intellettivo (la cosiddetta scala Binet-Simon). A lui si deve inoltre uno dei primi studi sulla psicologia del gioco degli scacchi (*Psicologia dei grandi calcolatori e giocatori di scacchi*, 1894). Egli si interessò inoltre al mondo del teatro: scrisse e mise in scena drammi (*L'uomo misterioso*, *L'ossessione*, *Gli invisibili*) basati sull'esplorazione del mondo paranormale.

Tra le altre sue opere: *La suggestione* (1900), *Lo studio sperimentale dell'intelligenza* (1903), *L'anima e il corpo* (1905) e *Le alterazioni della personalità* (1891), che Pirandello, nel saggio *Scienza e critica estetica* (1900, successivamente rielaborato e pubblicato nel 1908 col titolo **Arte e scienza**), dichiara espressamente di conoscere:

Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité* quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari, pensavo qual partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica per la intelligenza del fenomeno non meno meraviglioso della creazione artistica [...]



La carriola (1917)

[...] Ecco. Ho una vecchia cagna lupetta, da undici anni per casa, bianca e nera, grassa, bassa e pelosa, con gli occhi già appannati dalla vecchiaia. Tra me e lei non c'erano mai stati buoni rapporti. Forse, prima, essa non approvava la mia professione, che non permetteva si facessero rumori per casa; s'era messa però ad approvarla a poco a poco, con la vecchiaia; tanto che, per sfuggire alla tirannia capricciosa dei ragazzi, che vorrebbero ancora ruzzare con lei giù nel giardino, aveva preso da un pezzo il partito di rifugiarsi qua nel mio studio da mane a sera, a dormire sul tappeto col musetto aguzzo tra le zampe. Tra tante carte e tanti libri, qua, si sentiva protetta e sicura. Di tratto in tratto schiudeva un occhio a guardarmi, come per dire:

«Bravo, sì, caro: lavora; non ti muovere di lì, perché è sicuro che, finché stai lì a lavorare, nessuno entrerà qui a disturbare il mio sonno».

Così pensava certamente la povera bestia. La tentazione di compiere su lei la mia vendetta mi sorse, quindici giorni or sono, all'improvviso, nel vedermi guardato così.

Non le faccio male; non le faccio nulla. Appena posso, appena qualche cliente mi lascia libero un momento, mi alzo cauto, pian piano, dal mio seggiolone, perché nessuno s'accorga che la mia sapienza temuta e ambita, la mia sapienza formidabile di professore di diritto e d'avvocato, la mia austera dignità di marito, di padre, si siano per poco staccate dal trono di questo seggiolone; e in punta di piedi mi reco all'uscio a spiare nel corridojo, se qualcuno non sopravvenga; chiudo l'uscio a chiave, per un momento solo; gli occhi mi sfavillano di gioia, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia; corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto; 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 di dietro.

Questo è tutto. Non faccio altro. Corro subito a riaprire l'uscio adagio adagio, senza il minimo cricchio, e mi rimetto in trono, sul seggiolone, pronto a ricevere un nuovo cliente, con l'austera dignità di prima, carico come un cannone di tutta la mia sapienza formidabile.

Ma, ecco, la bestia, da quindici giorni, rimane come basita a mirarmi, con quegli occhi appannati, sbarrati dal terrore. Vorrei farle intendere – ripeto – che non è nulla; che stia tranquilla, che non mi guardi così.

Comprende, la bestia, la terribilità dell'atto che compio. Non sarebbe nulla, se per scherzo glielo facesse uno dei miei ragazzi. Ma sa ch'io non posso scherzare; non le è possibile ammettere che io scherzi, per un momento solo; e seguita maledettamente a guardarmi, atterrita.

Cinci (1932)

[...] Soffocato, non sapendo più come ripararsi e difendersi, Cinci, furibondo, si volta, spicca un salto e col braccio alzato strappa una pietra dalla muriccia [...] Scagliata la pietra, d'un tratto – com'è? – da che tutto prima gli si sconvolgeva, balzandogli davanti agli occhi, quelle masse d'alberi, in cielo la luna come uno striscio di luce, ora ecco nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccato a terra. Cinci, ancora ansante e col cuore in gola, mira esterrefatto, addossato alla muriccia, quell'incredibile immobilità silenziosa della campagna sotto la luna, quel ragazzo che vi giace con la faccia mezzo nascosta nella terra, e sente crescere in sé formidabilmente il senso d'una solitudine eterna, da cui deve subito fuggire. Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla. E allora, proprio come se non sia stato lui, proprio come se s'appressi per curiosità, muove un passo e poi un altro, e si china a guardare. Il ragazzo ha la testa sfragellata, la bocca nel sangue colato a terra nero, una gamba un po' scoperta, tra il calzone che s'è ritirato e la calza di cotone. Morto, come da sempre. Tutto resta lì, come un sogno. Bisogna che lui se ne svegli per andar via in tempo. Lì, come in un sogno, quella lucertola arrovesciata sul lastrone, con la pancia alla luna e il filo di avena che pende ancora dal collo. Lui se ne va, col suo fagotto di libri di nuovo sotto il braccio [...]

A mano a mano che s'allontana, discendendo dal poggio, diviene sempre più così stranamente sicuro, che non s'affretta nemmeno. Arriva alla piazzetta deserta; c'è anche qui la luna; ma è un'altra, se ora qui rischiarata, senza saper nulla, la bianca facciata dell'ospedale. Ecco ora la via del sobborgo, come prima. Arriva a casa: sua madre non è ancora rientrata. Non dovrà dunque dirle neppure dove è stato. È stato lì ad aspettarla. E questo, che ora diventa vero per sua madre, diventa subito vero anche per lui; difatti, eccolo con le spalle appoggiate al muro accanto alla porta. Basterà che si faccia trovare così.

Il chiodo (1936)

Il ragazzo ha confessato che, quel chiodo, lui l'aveva trovato traversando una strada del quartiere negro di Harlem. Era un grosso chiodo arrugginito caduto forse da un carro passato poco prima per la strada. Caduto apposta.

– Come, apposta?

Inutile sgranar gli occhi, o dare un balzo sulla seggiola. Se non si voleva tener conto di questo, e del modo come il ragazzo lo diceva, calmo, convinto, ma fissato negli occhi vitrei il terrore della cosa incomprensibile e inesplicabile che gli era accaduta, inutile seguire a interrogarlo.

Quel chiodo era lì, in mezzo alla strada deserta, e vi spiccava in tal maniera che irresistibilmente attirava a sé non pur lo sguardo ma anche la mano di chi si fosse trovato a passare, forzato a chinarsi per raccattarlo, anche senza sapere che farsene, anche per ributtarlo sulla strada poco dopo.

Il ragazzo infatti dice che lui non pensò mai che se ne sarebbe servito; che non ci pensò neppure nell'atto stesso di servirsene. L'aveva in mano perché non aveva potuto fare a meno di raccattarlo; ma non ci pensava già più. Il chiodo era ormai "quieto" nella sua mano (ha detto così, e tutti hanno avuto un brivido nel sentirglielo dire), il chiodo era ormai "quieto" nella sua mano perché, come voleva, era stato raccattato. E così, sempre a suo dire, ugualmente apposta due monelle di strada, mentre lui stava per svoltare da quella dove aveva raccattato il chiodo, due monelle, l'una di circa quattordici anni e l'altra appena di otto, si erano azzuffate tra loro. Incendiate dentro un nembo di fuoco del sole estivo al tramonto, facevano un groviglio di braccia di gambe di stracci di capelli; e lì per lì, d'impeto, lui s'era gettato su loro, aveva alzato il pugno e ficcato il chiodo in testa alla più piccola; poi, subito dopo, ma veramente dopo un tempo infinito, nel vederla morta come da sempre, stramazza ai suoi piedi tutta insanguinata, era restato basito tra l'orrore della gente accorsa. Perché aveva colpito la piccola e non la grande non sapeva dire. Non conosceva né l'una né l'altra. Non aveva avuto tempo neppur di vederle in faccia. Aveva veduto soltanto che la grande teneva acciuffata la piccola per i capelli sulle tempie, e che questi capelli della piccola erano rossi di rame, e una sua mano, come artigliata, sulla faccia della grande, che le tirava da sotto orribilmente un occhio, scoprendone tutto il bianco, fin quasi a farlo schizzar fuori. Era stato forse per quel colore dei capelli, per quell'occhio così tirato. Perché poi s'era saputo che il torto era della grande che voleva fare alla piccola una soperchieria, approfittandosi della gracilità di lei, malatina, come s'era visto bene dal suo visino smunto affilato, che lì per terra, tra il sangue, era sembrato di cera, una pietà, quel nasino, quella boccuccia, tutte quelle lentiggini. Nessun dubbio che nella zuffa avrebbe avuto lei, infine, la peggio. E lui con quel chiodo l'aveva uccisa.

Tu ridi (1912)

[...] Gli avvenne una volta, per combinazione, di ricordarsi d'uno dei sogni, che lo facevano tanto ridere ogni notte.

Ecco: vedeva un'ampia scalinata, per la quale saliva con molto stento, appoggiato al bastone, un certo Torella, suo vecchio compagno d'ufficio, dalle gambe a roncolo. Dietro al Torella, saliva svelto il suo capo-ufficio, cavalier Ridotti, il quale si divertiva crudelmente a dar col bastone sul bastone di Torella che, per via di quelle sue gambe a roncolo, aveva bisogno, salendo, d'appoggiarsi solidamente al bastone. Alla fine, quel pover'uomo di Torella, non potendone più, si chinava, s'afferrava con ambo le mani a un gradino della scalinata e si metteva a sparar calci, come un mulo, contro il cavalier Ridotti. Questi sghignazzava e, scansando abilmente quei calci, cercava di cacciare la punta del suo crudele bastone nel deretano esposto del povero Torella, là, proprio nel mezzo, e alla fine ci riusciva.

A tal vista, il signor Anselmo, svegliandosi, col riso rassegnato d'improvviso su le labbra, sentì cascarsi l'anima e il fiato. Oh Dio, per questo dunque rideva? per siffatte scempiaggini?

Contrasse la bocca, in una smorfia di profondo disgusto, e rimase a guardare innanzi a sé.

Per questo rideva! Questa era tutta la felicità, che aveva creduto di godere nei sogni! Oh Dio... Oh Dio...

Se non che, lo spirito filosofico, che già da parecchi anni gli scorreva dentro, anche questa volta gli venne in soccorso, e gli dimostrò che, via, era ben naturale che ridesse di stupidaggini. Di che voleva ridere? Nelle sue condizioni, bisognava pure che diventasse stupido, per ridere.

Come avrebbe potuto ridere altrimenti?

La realtà del sogno (1914)

[...] Cascò su la poltrona, come se le gambe d'un tratto le si fossero stroncate; ma tutto il sangue le frizzava per le vene e tutto l'essere le si rivoltava dentro, in quell'abbandono disperato, udendo attraverso l'uscio chiuso le espressioni di festosa accoglienza del marito a colui, con cui ella la notte avanti, nel sogno, lo aveva tradito. E la voce di quell'uomo... oh Dio... le mani, le mani di quell'uomo...

D'improvviso, mentre si convellava tutta su la poltrona, strizzandosi con le dita artigliate le braccia e il seno, cacciò un urlo e cadde a terra, in preda a una spaventosa crisi di nervi, a un vero assalto di pazzia. I due uomini si precipitarono nella camera; restarono un istante atterriti alla vista di lei che si contorceva per terra come una serpe, mugolando, ululando; il marito si provò a sollevarla; l'amico accorse ad aiutarlo. Non l'avesse mai fatto! Sentendosi toccata da quelle mani, il corpo di lei, nell'incoscienza, nell'assoluto dominio dei sensi ancor memori, prese a fremere tutto, d'un fremito voluttuoso; e, sotto gli occhi del marito, s'aggrappò a quell'uomo, chiedendogli smaniosamente, con orribile urgenza, le carezze frenetiche del sogno. Inorridito, egli la strappò dal petto dell'amico: ella gridò, si dibatté, poi gli si arrovesciò tra le braccia quasi esanime, e fu messa a letto. I due uomini si guardarono esterrefatti, non sapendo che pensare, che dire. L'innocenza era così evidente nello sbalordimento doloroso dell'amico che nessun sospetto fu possibile al marito. Lo invitò ad uscire dalla camera: gli disse che dalla mattina la moglie era turbata, in uno stato di strana alterazione nervosa; lo accompagnò fino alla porta, domandandogli scusa se lo licenziava per quel doloroso, improvviso incidente; e ritornò di corsa alla camera di lei.

La ritrovò sul letto, già rinvenuta, aggruppata come una belva, con gli occhi invetrati; tremava in tutte le membra, come per freddo, con scatti violenti e sussultava di tratto in tratto. Com'egli le si fece sopra, fosco, per domandarle conto di quanto era accaduto, ella lo respinse con ambo le braccia e a denti stretti con voluttà dilaniatrice gli avventò in faccia la confessione del tradimento. Diceva, con un sorriso convulso, malvagio, stringendosi in sé e aprendo le mani: – Nel sogno!.. Nel sogno!... E non gli fece grazia d'alcun particolare. Il bacio nell'interno del labbro... la carezza sul seno... Con la perfida certezza ch'egli, pur sentendo come lei che quel tradimento era una realtà e, come tale, irrevocabile e irreparabile, perché consumato e assaporato fino all'ultimo, non poteva imputarglielo a colpa. Il suo corpo – egli poteva batterlo, straziarlo, dilaniarlo – ma eccolo qua, era stato d'un altro, nell'incoscienza del sogno. Non esisteva nel fatto, per quell'altro, il tradimento; ma era stato e rimaneva qua, qua, per lei, nel suo corpo che aveva goduto, una realtà. Di chi la colpa? E che poteva egli farle?

Effetti d'un sogno interrotto (1936)

[...] Il sogno, a dir più precisamente, dovette avvenire nelle prime ore del mattino e proprio nel momento che un improvviso fracasso davanti all'uscio della camera, d'una zuffa di gatti che m'entrano in casa non so di dove, forse attratti dai tanti topi che l'hanno invasa, mi svegliò di soprassalto.

Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e la immagine della Maddalena diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell'altra parte della camera oltre le colonne, dov'io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestre si andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva.

Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni. Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevare le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia. Forse gli occhi sognati della moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine.

Non potei più restare in casa. Non so come feci a vestirmi. Di tanto in tanto, con un raccapriccio che potete bene immaginarvi, mi voltavo a guardar di sfuggita quegli occhi. Li ritrovavo sempre abbassati e intenti alla lettura, come sono nel quadro; ma non ero più sicuro, ormai, che quando non li guardavo più non si ravvivassero alle mie spalle per guardarmi, ancora con quel brio di tenera diabolica malizia [...]

Una giornata (1936)

Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me. Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure un'immagine, neppur l'ombra confusa d'un ricordo. Mi trovo a terra, solo, nella tenebra d'una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m'è accaduto, dove sono. («Ho solo intravisto un lanternino cieco, accorso per richiudere lo sportello del treno da cui sono stato espulso. Il treno è subito ripartito. È subito scomparso nell'interno della stazione quel lanternino, col riverbero vagellante del suo lume vano. Nello stordimento, non m'è nemmeno passato per il capo di corrergli dietro per domandare spiegazioni e far reclamo. Ma reclamo di che?

Con infinito sgomento m'accorgo di non aver più idea d'essermi messo in viaggio su un treno. Non ricordo più affatto di dove sia partito, dove diretto; e se veramente, partendo, avessi con me qualche cosa. Mi pare nulla [...]

I miei figli? Mi pare spaventoso che da me siano potuti nascere figli. Ma quando? Li avrò avuti jeri. Jeri ero ancora giovane. È giusto che ora, da vecchio, li conosca. Entrano, reggendo per mano bambini, nati da loro. Subito accorrono a sorreggermi; amorosamente mi rimproverano d'essermi levato di letto; premurosamente mi mettono a sedere, perché l'affanno mi cessi. Io, l'affanno? Ma sì, loro lo sanno bene che non posso più stare in piedi e che sto molto molto male. Seduto, li guardo, li ascolto; e mi sembra che mi stiano facendo in sogno uno scherzo. Già finita la mia vita? E mentre sto a osservarli, così tutti curvi attorno a me, maliziosamente, quasi non dovessi accorgermene, vedo spuntare nelle loro teste, proprio sotto i miei occhi, e crescere, crescere non pochi, non pochi capelli bianchi [...] E guardate, guardate quelli che or ora sono entrati da quell'uscio bambini: ecco, è bastato che si siano appressati alla mia poltrona: si son fatti grandi; e una, quella, è già una giovinetta che si vuol far largo per essere ammirata. Se il padre non la trattiene, mi si butta a sedere sulle ginocchia e mi cinge il collo con un braccio, posandomi sul petto la testina. Mi vien l'impeto di balzare in piedi. Ma debbo riconoscere che veramente non posso più farlo. E con gli stessi occhi che avevano poc'anzi quei bambini, ora già così cresciuti, rimango a guardare finché posso, con tanta tanta compassione, ormai dietro a questi nuovi, i miei vecchi figliuoli.



È un sogno? Certo, come in un sogno, lei su quel letto, dopo la notte, la mattina all'alba, non c'è più. Nessuna traccia di lei. E il letto, che fu così caldo nella notte, è ora, a toccarlo, gelato, come una tomba. E c'è in tutta la casa quell'odore che cova nei luoghi che hanno preso la polvere, dove la vita è appassita da tempo, e quel senso d'uggiosa stanchezza che per sostenersi ha bisogno di ben regolate e utili abitudini. Io ne ho avuto sempre orrore. Voglio fuggire. Non è possibile che questa sia la mia casa. Questo è un incubo. Certo ho sognato uno dei sogni più assurdi. Quasi per averne la prova, vado a guardarmi a uno specchio appeso alla parete dirimpetto, e subito ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimento senza fine. Da quale remota lontananza i miei occhi, quelli che mi par d'aver avuto da bambino, guardano ora, sbarrati dal terrore, senza potersene persuadere, questo viso di vecchio? Io, già vecchio? Così subito? E com'è possibile?

Sento picchiare all'uscio. Ho un sussulto. M'annunziano che sono arrivati i miei figli.

I miei figli?

Mi pare spaventoso che da me siano potuti nascere figli. Ma quando? Li avrò avuti jeri. Jeri ero ancora giovane. È giusto che ora, da vecchio, li conosca.

Entrano, reggendo per mano bambini, nati da loro. Subito accorrono a sorreggermi; amorosamente mi rimproverano d'essermi levato di letto; premurosamente mi mettono a sedere, perché l'affanno mi cessi. Io, l'affanno? Ma sì, loro lo sanno bene che non posso più stare in piedi e che sto molto molto male.

Seduto, li guardo, li ascolto; e mi sembra che mi stiano facendo in sogno uno scherzo.

Già finita la mia vita?

E mentre sto a osservarli, così tutti curvi attorno a me, maliziosamente, quasi non dovessi accorgermene, vedo spuntare nelle loro teste, proprio sotto i miei occhi, e crescere, crescere non pochi, non pochi capelli bianchi.

– Vedete, se non è uno scherzo? Già anche voi, i capelli bianchi.

E guardate, guardate quelli che or ora sono entrati da quell'uscio bambini: ecco, è bastato che si siano appressati alla mia poltrona: si son fatti grandi; e una, quella, è già una giovinetta che si vuol far largo per essere ammirata. Se il padre non la trattiene, mi si butta a sedere sulle ginocchia e mi cinge il collo con un braccio, posandomi sul petto la testina.

Mi vien l'impeto di balzare in piedi. Ma debbo riconoscere che veramente non posso più farlo. E con gli stessi occhi che avevano poc'anzi quei bambini, ora già così cresciuti, rimango a guardare finché posso, con tanta tanta compassione, ormai dietro a questi nuovi, i miei vecchi figliuoli.



CRONOLOGIA

delle *Novelle per un anno*

Elenco delle novelle secondo la data di pubblicazione delle raccolte.
Di ogni singola novella è riportata la data di composizione o di prima pubblicazione.

SCIALLE NERO

(1922)

LA VITA NUDA

(1922)

LA RALLEGRATA

(1922)

L'UOMO SOLO

(1922)

LA MOSCA

(1923)

IN SILENZIO

(1923)

TUTT'E TRE

(1924)

DAL NASO AL CIELO

(1925)

DONNA MIMMA

(1925)

IL VECCHIO DIO

(1926)

LA GIARA

(1928)

IL VIAGGIO

(1928)

CANDELORA

(1928)

BERECHE E LA GUERRA

(1934)

UNA GIORNATA

(postuma, 1937)

APPENDICE

(1938)

SCIALLE NERO (1922)

Scialle nero (1904)

Prima notte (1900)

Il «fumo» (1904)

Il tabernacolo (1903)

Difesa del Mèola (1909)

I fortunati (1911)

Visto che non piove... (1915)

Formalità (1904)

Il ventaglino (1903)

E due! (1901)

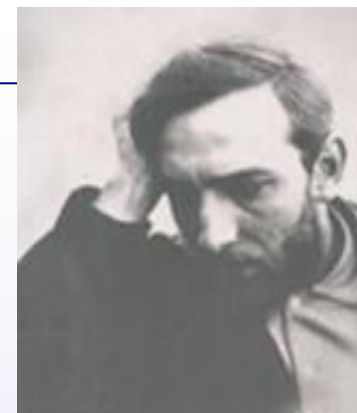
Amicissimi (1902)

Se... (1894)

Rimedio: la geografia (1920)

Risposta (1912)

Il pipistrello (1920)



LA VITA NUDA (1922)

La vita nuda (1907)

La toccatina (1906)

Acqua amara (1905)

Pallino e Mimì (1905)

Nel segno (1904)

La casa del Granella (1905)

Fuoco alla paglia (1905)

La fedeltà del cane (1904)

Tutto per bene (1906)

La buon'anima (1904)

Senza malizia (1905)

Il dovere del medico (1902)

Pari (1907)

L'uscita del vedovo (1906)

Distrazione (1907)



LA RALLEGRATA (1922)

La rallegrata (1913)

Canta l'Epistola (1911)

Sole e ombra (1896)

L'Avemaria di Bobbio (1912)

L'imbecille (1912)

Sua Maestà (1904)

I tre pensieri della sbiobbina (1905)

Sopra e sotto (1914)

Un goj (1922)

La patente (1911)

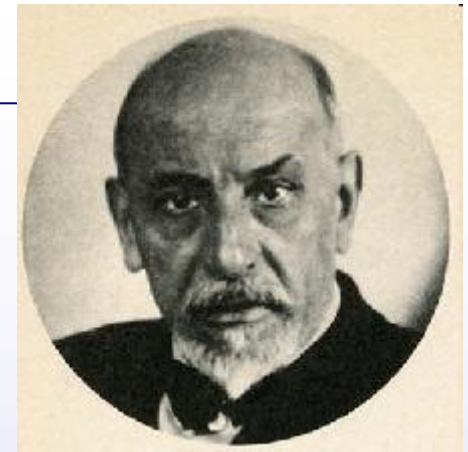
Notte (1912)

O di uno o di nessuno (1911, 1915)

Nenia (1901)

Nenè e Ninì (1912)

«Requiem aeternam dona eis, Domine!» (1913)



L'UOMO SOLO (1922)

L'uomo solo (1911)

La cassa riposta (1907)

Il treno ha fischiato (1914)

Zia Michelina (1914)

Il professor Terremoto (1910)

La veste lunga (1913)

I nostri ricordi (1912)

Di guardia (1905)

Dono della Vergine Maria (1899)

La verità (1912)

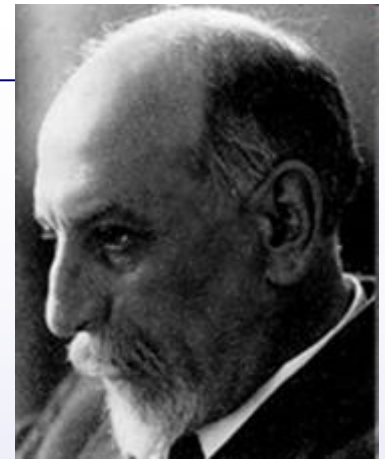
Volare (1907)

Il coppo (1912)

La trappola (1912)

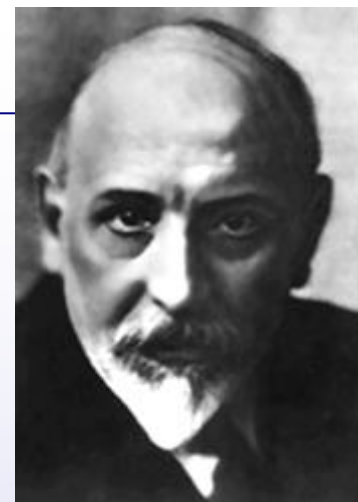
Notizie del mondo (1901)

La tragedia d'un personaggio (1911)



LA MOSCA (1923)

La mosca (1904)
L'eresia catara (1905)
Le sorprese della scienza (1905)
Le medaglie (1904)
La Madonnina (1913)
La berretta di Padova (1902)
Lo scaldino (1905)
Lontano (1902)
La fede (1922)
Con altri occhi (1901)
Tra due ombre (1907)
Niente (1922)
Mondo di carta (1909)
Il sonno del vecchio (1906)
La distruzione dell'uomo (1921)



IN SILENZIO (1923)

In silenzio (1905)

L'altro figlio (1905)

La morte addosso (1918)

Va bene (1905)

Il giardinetto lassù (1897)

La maschera dimenticata (1918)

La balia (1903)

Il corvo di Mizzaro (1902)

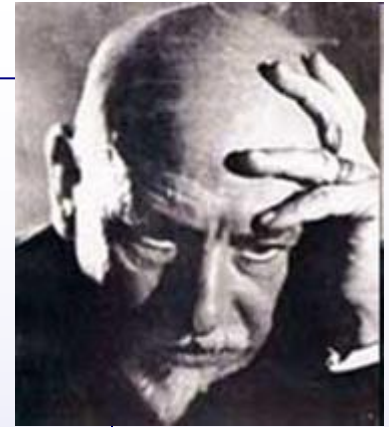
La veglia (1904)

Lo spirito maligno (1910)

Alla zappa! (1902)

Una voce (1904)

Pena di vivere così (1920)



TUTT'E TRE (1924)

Tutt'e tre (1913)

L'ombra del rimorso (1914)

Il bottone della palandrana (1913)

Marsina stretta (1901)

Il marito di mia moglie (1903)

La maestrina Boccarmè (1899)

Acqua e lì (1897)

Come gemelle (1903)

Filo d'aria (1914)

Un matrimonio ideale (1914)

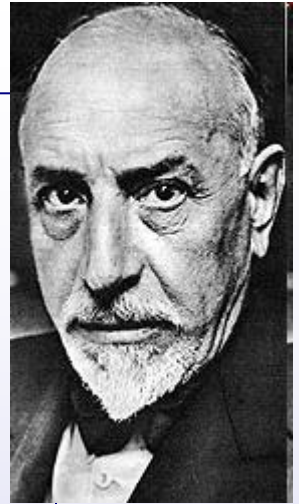
Ritorno (1923)

Tu ridi (1912)

Un po' di vino (1923)

La liberazione del re (1914)

I due compari (1912)



DAL NASO AL CIELO (1925)

Dal naso al cielo (1907)

Certi obblighi (1912)

Ciàula scopre la luna (1912)

Chi la paga (1912)

Benedizione (1910)

Male di luna (1913)

Il figlio cambiato (1902)

Lo stormo e l'Angelo Centuno (1910)

«Superior stabat lupus» (1912)

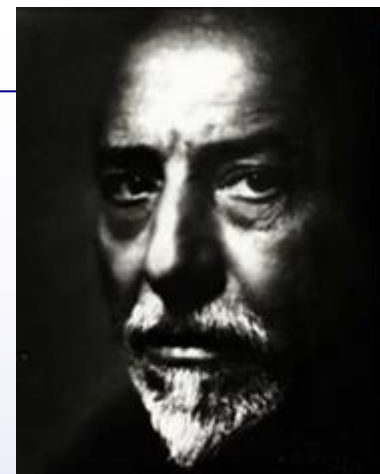
Nel dubbio (1906)

La corona (1907)

Jeri e oggi (1919)

Nel gorgo (1913)

Musica vecchia (1910)



DONNA MIMMA (1925)

Donna Mimma (1917)

L'abito nuovo (1913)

Il capretto nero (1913)

Sedile sotto un vecchio cipresso (1924)

Il gatto, un cardellino e le stelle (1917)

La vendetta del cane (1913)

Rondone e Rondinella (1913)

Quando si comprende (1918)

Un cavallo nella luna (1907)

Resti mortali (1924)

Paura d'esser felice (1911)

Visitare gl'infermi (1896)

I pensionati della memoria (1914)



IL VECCHIO DIO (1926)

Il vecchio Dio (1901)

Tanino e Tanotto (1902)

Al valor civile (1902)

La disdetta di Pitagora (1903)

Quand'ero matto... (1902)

Concorso per referendario al Consiglio di Stato (1902)

«In corpore vili» (1895)

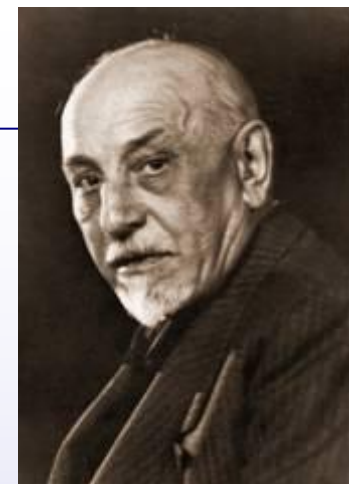
Le tre carissime (1894)

Il vitalizio (1901)

Un invito a tavola (1902)

La levata del sole (1901)

Lumière di Sicilia (1900)



LA GIARA (1928)

La giara (1909)

La cattura (1918)

Guardando una stampa (1905-1906)

La paura del sonno (1900)

La Lega disciolta (1910)

La morta e la viva (1910)

Un'altra allodola (1902)

Richiamo all'obbligo (1906)

Pensaci, Giacomino! (1910)

Non è una cosa seria (1910)

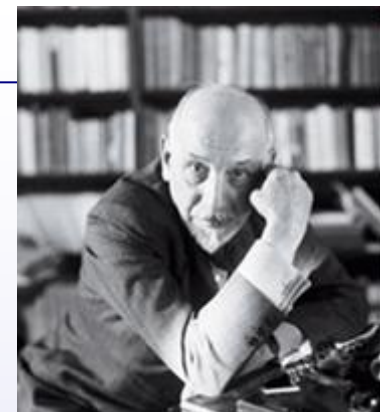
Tirocinio (1905)

L'illustre estinto (1909)

Il guardaroba dell'eloquenza (1908)

Pallottoline! (1902)

Due letti a due (1909)



IL VIAGGIO (1928)

Il viaggio (1910)

Il libretto rosso (1911)

La mano del malato povero (1917)

Pubertà (1926)

Gioventù (1902)

Ignare (1912)

L'ombrello (1909)

Zafferanetta (1911)

Felicità (1911)

Spunta un giorno (1928)

«Vexilla Regis» (1897)

L'uccello impagliato (1910)

«Leonora, addio!» (1910)

Il lume dell'altra casa (1909)

Leviamoci questo pensiero (1910)



CANDELORA (1928)

Candelora (1917)

Il Signore della Nave (1916)

La camera in attesa (1916)

Romolo (1917)

La rosa (1914)

Da sé (1913)

La realtà del sogno (1914)

Piuma (1917)

Un ritratto (1914)

Zuccarello distinto melodista (1914)

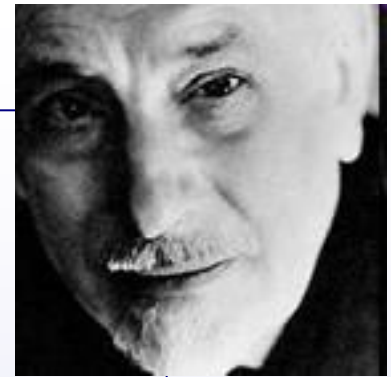
Servitù (1914)

«Ho tante cose da dirvi...» (1911)

Mentre il cuore soffriva (1917)

La carriola (1917)

Nell'albergo è morto un tale (1917)



BERECCHIE E LA GUERRA (1934)

Berecche e la guerra (1934; ma vi confluiscono novelle pubblicate fra il 1914 e il 1919)

Uno di più (1931)

Soffio (1931)

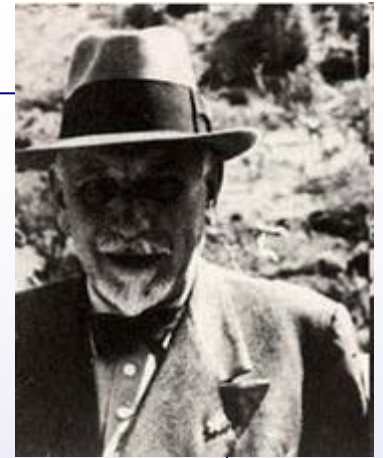
Un'idea (1934)

Lucilla (1932)

I piedi sull'erba (1934)

Cinci (1932)

Di sera, un geranio (1934)



UNA GIORNATA (postuma, 1937)

Effetti d'un sogno interrotto (1936)

C'è qualcuno che ride (1934)

Visita (1936)

Vittoria delle formiche (1936)

Quando s'è capito il giuoco (1913)

Padron Dio (1898)

La prova (1935)

La casa dell'agonia (1935)

Il buon cuore (1937)

La tartaruga (1936)

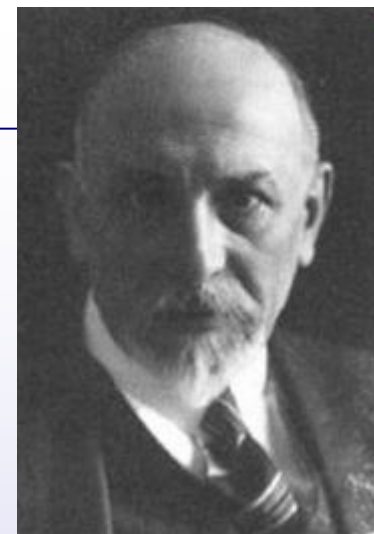
Fortuna d'esser cavallo (1935)

Una sfida (1936)

Il chiodo (1936)

La signora Frola e il signor Ponza, suo genero (1917)

Una giornata (1935)



APPENDICE (postuma, 1938)

Capannetta (1884)
La ricca (1892)
L'onda (1894)
La signorina (1894)
L'amica delle mogli (1894)
I galletti del bottajo (1894)
Il «no» di Anna (1895)
Il nido (1895)
Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me (1895-1897)
Chi fu? (1896)
Natale sul Reno (1896)
Sogno di Natale (1896)
Le dodici lettere (1897)
Creditor galante (1897)
La paura (1897)
La scelta (1898)
Alberi cittadini (1900)
Prudenza (1902)
La signora Speranza (1903)
La messa di quest'anno (1905)
Stefano Giogli, uno e due (1909)
Maestro Amore (1912)
Colloqui coi personaggi (1915)
I due giganti (1916)
Frammento di cronaca di Marco Leccio (1919)
Sgombero (inedita, 1933)





DALLE NOVELLE AL TEATRO

Pirandello ha ricavato la maggior parte dei suoi lavori teatrali dalla narrativa: da alcuni episodi dei romanzi e soprattutto dalle novelle, come indicato nella seguente tabella:



La paura (1897)	La morsa (1898)
Lumière di Sicilia (1900)	Lumière di Sicilia (1911)
Il dovere del medico (1910)	Il dovere del medico (1912)
Il nido (1895)	La ragione degli altri (1916)
La signora Frola e il signor Ponza, suo genero (1917)	Così è (se vi pare) (1918)
La patente (1911)	La patente (1918)
Tirocinio (1905)	Il piacere dell'onestà (1918)
La verità (1912) Certi obblighi (1912)	Il berretto a sonagli (1918)
Quando s'è capito il giuoco (1913)	Il giuoco delle parti (1919)
La signora Speranza (1902) Non è una cosa seria (1910)	Ma non è una cosa seria (1919)
Richiamo all'obbligo (1906)	L'uomo, la bestia e la virtù (1919)
Tutto per bene (1906)	Tutto per bene (19020)
La veglia (1904)	Come prima, meglio di prima (1921)

Personaggi (1906) La tragedia d'un personaggio (1911) Colloqui coi personaggi (1915)	Sei personaggi in cerca d'autore (1921)
Stefano Giogli, uno e due (1909) La morta e la viva (1910)	La signora Morli, una e due (1922)
La camera in attesa (1916) I pensionati della memoria (1914)	La vita che ti diedi (1924)
Il Signore della Nave (1916)	Il Signore della Nave (1924)
L'altro figlio (1905)	L'altro figlio (1925)
La giara (1909)	La giara (1925)
L'imbecille (1922)	L'imbecille (1926)
La morte addosso (1923)	L'uomo dal fiore in bocca (1926)
L'amica delle mogli (1894)	L'amica delle mogli (1927)
L'ombra del rimorso (1914)	Bellavita (1928)
Leonora, addio! (1910)	Questa sera si recita a soggetto (1930)
Il figlio cambiato (1902)	La favola del figlio cambiato (1933)
Lo stormo e l'Angelo Centuno (1910)	I giganti della montagna (II atto)
Nel gorgo (1913) Cinci (1932) La realtà del sogno (1914)	Non si sa come (1935)