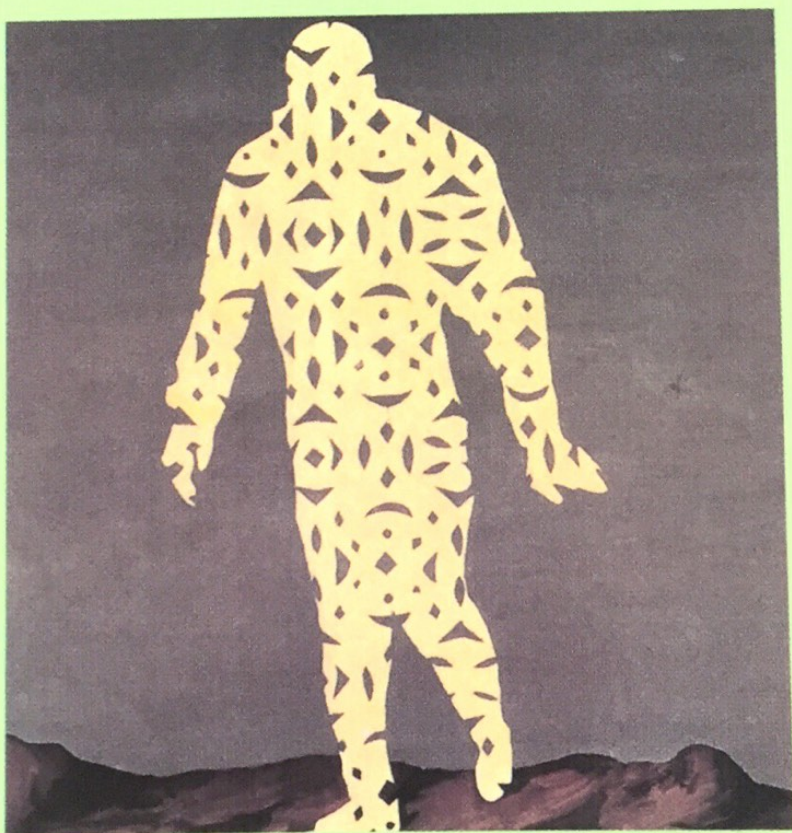


Pirandello

L'umorismo



i grandi libri Garzanti

La vita è un flusso continuo¹ che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.²

Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua,³ che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in

1 *La vita... continuo*: si manifesta qui quella filosofia del rapporto Vita-Forma che il critico Adriano Tilgher considerò poi centrale nell'opera pirandelliana. Pirandello condivise pienamente e fece sua la formula critica di Tilgher, fino a servirsene in maniera esplicita e intenzionale nelle opere più stanche e scontate del cosiddetto "pirandellismo" (si potrebbe dire, con Séailles e Pirandello, che la formula allora da nata divenne fatta e le opere costruite, quasi a ripetere e imitare se stesso).

2 *Ma dentro... tutto*: parole quasi identiche, nei *Vecchi e i giovani* (Parte II, cap. II), sono riferite a Lando Laurentano che anela anche in campo sociale a un «momento di piena». Quest'ultimo è un importante *topos* pirandelliano, ricorrente, in varie forme, da *Arte e coscienza d'oggi* alle pagine iniziali dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, alla novella *Berecche e la guerra*, a *Uno, nessuno e centomila* (Libro VIII, cap. II).

3 *anime... continua*: in *Non conclude*, Pirandello, dopo aver ripreso per intero il precedente capoverso del saggio, scriveva: «Io odio a morte tutti coloro che si son composti e quasi automatizzati [...]. Amo invece

questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.

E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili.¹ Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi?² – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere.*³ Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale.⁴ Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata!

ed ammiro le anime sconclusionate»; anime che definiva poi con queste stesse parole del saggio, mentre romanzo «sconclusionato» definiva anche il prediletto *Tristram Shandy*. Di tal fatta furono poi *Uno, nessuno e centomila* e Vitangelo Moscarda, personaggio inetto, inconcludente, e anima sconclusionata, folle in contatto con la Vita inconclusa, infinita.

¹ *corpo... immutabili*: anche il corpo è una forma da cui talora i personaggi pirandelliani cercano di evadere e che spesso Pirandello umoristicamente scompone.

² *Oh... noi?*: il passo, da qui alla fine del capoverso, torna, solo lievemente modificato, in *Suo marito* (cap. II, 3). «Perché dovevo essere io, questo, così?», dice anche, allo specchio, Moscarda (*Uno, nessuno e centomila*, Libro I, cap. VII).

³ *Ci vediamo vivere*: il *vedersi vivere* – contrapposto e incompatibile con il *vivere* – è un *topos* ricorrente in Pirandello assieme al motivo dello specchio. Cfr. ad es. *Il giuoco delle parti* (Atto I, Scena I) e *Trovarsi* (Atto I).

⁴ *quella... Quirinale*: «da via Dataria», è precisato in *Suo marito*. Sul Quirinale, il più alto dei sette colli di Roma, fu eretto, alla fine del XVI secolo, l'omonimo palazzo, residenza papale prima, reggia dei sovrani italiani dal 1870, residenza presidenziale, infine, con la repubblica.

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine del nostro silenzio interiore, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudeltà impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire.¹ È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o mi-

1 In certi... impazzire: questi momenti, già definiti «eccezionali», di esperienza dell'oltre, della realtà fuori dei limiti umani, impossibile e indicibile - della Vita che Vitangelo Moscarda definisce il «Dio di dentro» - costituiscono il fondo mistico (laicamente inteso e interpretabile nei confini terreni e umani della psicologia del profondo) dell'opera di Pirandello, in quanto «senso di percezione ed esperienza sentimentale del tremendo mistero che è nel fondo di tutte le cose» (A. Tilgher, *Pirandello mistico*, in «La Stampa», 12 settembre 1924).

sere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?¹

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere...² Un soffio e passano,³ per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... Chi è? Correre alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti!⁴ Ciascuno si racconcia la maschera come può - la

1 *La vita... rispetto?*: chi riemerge dall'*oltre* è un uomo profondamente modificato, che ha, umoristicamente, "capito il gioco", e non può più credere alla quieta apparenza delle cose cui pure, per continuare a vivere, dovrebbe continuare a credere o far finta di credere. Dall'esperienza e intuizione dell'*oltre*, nasce il gioco umoristico che è comico solo in apparenza, e il cui fondo «mistico» resta «assai ben dissimulato sotto l'ironia amara, con la quale alla luce di quell'intuizione l'Autore sgretola e dissolve a una a una tutte le povere ridicole costruzioni» (A. Tilgher, *art. cit.*).

2 *Oggi... maschere...*: «Che la concezione di UNC [Uno, nessuno e centomila] sia contigua al saggio su *L'umorismo* è ipotesi del tutto ovvia ed universalmente accettata; ma qui siamo addirittura al sunto anticipato dei primi due capitoli del romanzo, con al centro il trionfale enigma del naso» (G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987) p. 293 n.

3 *Un soffio e passano*: «Ah la vita cos'è! Basta un soffio a portarsela via», esclama casualmente, scoprendo così il proprio sovrumano potere di morte, il protagonista e voce narrante della novella *Soffio* (1931).

4 *La vita... avanti!*: «qualche sciagura avrebbe potuto anche svisarlo, fargli un occhio di vetro o una gamba di legno» (*Uno, nessuno e centomila*, Libro I, cap. VII).

→ Corso saggio sull'umorismo e pag. nome / identità

x MS : IL TESTA DEL NOME

mezzo → intero lavoro
→ intertextuale

(CONNESSIONI)

FORSE UN KATTINO ANDANDO e SAGGIO SULL' UMO RISMO

ARIEL

Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo

ANNO I - N. 3 - SETTEMBRE/DICEMBRE 1986

- Direttore:** Alfredo Barbina
- Direttore responsabile:** Mario Bulzoni
- Comitato Scientifico:** Giovanni Antonucci; Giorgio Barberi Squarotti; Umberto Bosco; Giovan Battista Bronzini; Giovanni Calendoli; Enrico Ghidetti; Adriano Magli; Bruno Maier; Nicola Mangini; Massimo Oldoni; Silvio Pasquazi; Giorgio Petrocchi; Paolo Emilio Poesio; Mario Pomilio; Giorgio Pullini; Mario Scaccia; Riccardo Scrivano; Giacinto Spagnoletti; Turi Vasile
- Comitato di Redazione:** Anna Barsotti; Maria de las Nieves Muñiz Muñiz; Giovanni Marchi; Gianni Oliva; Livia Pasquazi Ferro Luzzi; Sergio Torresani; Pasquale Tuscano
- Segretaria di Redazione:** Mirella Saulini

Direzione e redazione: Istituto di Studi Pirandelliani
00161 Roma, tel. (06) 85.80.47

Amministrazione: Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. (06) 49.55.

Tutti i diritti sono riservati. La collaborazione è richiesta della Rivista. I manoscritti, anche se non pubblicati, non

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 348/86 del 15 l

→ IDENTITÀ (SS → PRANDULLO)
 → FANCIULLA (bravo)
 ↓ REAZIA
 Pammantata

Ausuo di struttura (DI STRUTTURA o DI FORMA)
 azione al mondo
 metafora

IL FATTO → è un ricordo

Emilio Pasquini

AGNIZIONI PIRANDELLIANE NELLA POESIA DI MONTALE

È ben nota la capacità straordinaria di Montale nel costruire sistemi intenzionali di rimandi esemplari anche non omogenei fra loro; e ciò fin dalle sue prime prove, se si pensa all'intreccio di una tematica «europea» con stilemi del *plazer* duecentesco (quindi, del *locus amoenus* medievale), elementi della *koinè* pascoliano-dannunziana, «rime aspre e chioce» più un esatto prelievo dal canto dei falsari (*Inf.* XXIX 60-66), che in *Merigiare pallido e assorto* instaura un'immagine innovativa di *locus asper* correlata alla sua idea, già allora disarmonica, dell'esistenza umana.

Il «progetto allusivo» è invece escluso dalla fenomenologia della memoria involontaria, anche quando essa sembri risultare da modelli in qualche modo «incrociati». È il caso di certe ascendenze russe indicate da Sanguineti (in una prospettiva idealistica, fra Schopenhauer e Schelling) e ribadite dal Lonardi¹, con significativi arricchimenti (in chiave piuttosto esistenzialistica, non senza gli echi dichiarati nell'ultima fase montaliana), per un testo paradigmatico degli *Ossi* quale l'allucinato *Forse un mattino andando*, che è databile al 1923. In causa sono il Tolstoj dei *Racconti autobiografici* e i contemporanei influssi degli stessi Cestov (*Révélations de la mort*) e Dostoievski (*L'idiota*) da cui deriva, per giunta, il motivo-chiave del «muro» oppositivo a quello del «varco» (icone di una causalità-necessità contro la libertà o il miracolo della «salvezza»), che appunto innerva l'immaginario di Montale fin dal lontano 1916 di *Merigiare pallido e assorto*. Simile reticolato memoriale rimane però, a nostro avviso, ancora sostanzialmente incompleto. Sui referenti russi, pure non inattivi, sembra infatti sormontare il riverbero — davvero imprevedibile — di un luogo poco noto del saggio pirandelliano *L'umorismo*: uscito alle stampe nel 1908, ma di cui Montale dovette avere fra mano la seconda edizione, del '20 (non ne compare traccia, dunque, nel *Quaderno genovese* del '17). E dovette essere una lettura fulminante, se essa si era già depositata, l'anno prima (1922), in un testo ancor più fortemente programmatico del giovane Montale, *I limoni*, almeno nella sua terza strofa.

Ma occorre premettere l'essenziale sul difficile rapporto ideologico di Montale nei confronti di Pirandello; non foss'altro perché la negatività e quasi la diffidenza che lo contraddistinguono sembrerebbero scongiurare una strategia di riprese consapevoli,

¹ E. SANGUINETI, *Forse un mattino andando*, nel miscelaneo *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 49-52 specie 50; G. LONARDI, *Il grande semezaio: qualche trovata*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 42-47 specie 45-46.

ma non escludere un riemergere di elementi isolati, apparentemente casuali, sotto la soglia della coscienza (il comportamento di Petrarca giovane nei riguardi di Dante è, in proposito, abbastanza eloquente). Di fatto, fin dagli esordi della sua riflessione critica, l'atteggiamento di Montale verso Pirandello è caratterizzato da un'antipatia o, forse meglio, da un'incomprensione di fondo: che in parte ricorda certi rifiuti di un Croce o di un Serra², ma per altro verso se ne differenzia. Quasi che di contro al relativismo e irrazionalismo pirandelliani si stagliasse subito, irriducibile, quell'idea di una poesia come «sogno fatto all'ombra della ragione» che coerentemente attraversa tutto l'arco della poetica montaliana. *Sembra D.*

È abbastanza singolare, tuttavia, che nel Montale ventunenne del *Quaderno genovese*³ Pirandello venga imbrancato «coi Barrili, cogli Zuccoli [...], coi Benelli e coi Niccodemi», sulla scia non tanto di una delle «stroncature» papiniane ma, come giustamente osserva la Barile, della lettura un po' frettolosa di una pagina di Serra. Tutta montaliana, invece, la chiosa moralistica che segue a tale accostamento:

Questi... signori sono utili nella storia dell'arte quasi quanto gli artisti. Saziano la fame letteraria del *Gran Pubblico* (colle majuscole) e lo distraggono dai veri poeti e dagli scrittori che contano; i quali possono così, più liberi e più calmi, continuare nelle loro creazioni; e andare avanti, molto avanti. E godere dell'inaudita gioia del semidio perso tra i greggi dei mediocri; la sola gioia che possa ispirare il vero poeta durevolmente.

Passano una decina d'anni e, recensendo sull'«Ambrosiano» di Milano (16 maggio 1928) il *Panorama de la littérature italienne* di Benjamin Crémieux⁴, egli trova modo d'insinuare le sue perplessità sull'«ottimismo forse eccessivo» con cui il critico francese tende a giudicare Pirandello in opposizione alle carenze del teatro italiano novecentesco. Viceversa, a distanza di molti anni da quei primi accenni, nessun'ombra di un richiamo all'ideale di un'arte più raccolta, meno commerciale e compromessa coi gusti deteriori di un vasto uditorio, si avverte nel riferimento di ordine politico al «drammaturgo di larga fama ma tutt'altro che in linea nell'ispirazione fondamentale», che «aderì apertamente al regime dopo il delitto Matteotti (e fece poi in tempo a pentirsene); ma per quel suo gesto fu chiamato tra i primissimi a far parte dell'accademia». Che è giudizio complessivamente equo, all'interno dello splendido saggio *Il fascismo e la letteratura* (1945)⁵, dove insieme si ribadisce la strumentalizzazione che di Pirandello venne operata in quel torno di tempo, anche sull'onda del «prestigio» emanante dal premio Nobel.

Successivi approcci appaiono del tutto provvisori, anzi piuttosto frettolosi. A scadenza più ravvicinata, questa volta di appena quattro anni (ma ormai il poeta faceva

² Cfr. U. PIROTTI, *Su «Le lettere» di Renato Serra*, in «Studi e problemi di critica testuale», 33 (ottobre 1986), pp. 126-128.

³ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. BARILE con uno scritto di S. SOLMI, Milano, Mondadori, 1983, pp. 15 e 114.

⁴ Ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, pp. 163 ss.

⁵ Ora in E. MONTALE, *Auto da fé*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 20 ss. e 24.

di professione il giornalista ed era costretto a prendere la parola assai di frequente), Montale interviene sul «Corriere d'Informazione» del 10 ottobre 1949 con una breve recensione⁶ all'antologia di Mario Bonfantini, *La letteratura italiana del '900*. Tali pagine, che recano il titolo significativo *Anche senza giganti è un bel panorama*, esauriscono ogni debito verso Pirandello in un avallo abbastanza neutro della sua scontata inclusione (da parte del Bonfantini) fra la schiera dei moderni che qualcosa «hanno fatto e tentato per sprovvincializzare la nostra letteratura»: a sgravio di responsabilità, ci si appella alle notissime diagnosi di un Binni e di un Sapegno.

Si deve attendere il '55 per captare sul «Corriere della Sera», entro la recensione a *Les abeilles d'Aristée* di Wladimir Weidlé, una lode al *clerc* russo-francese («egli giunge a parlare di Pirandello come farebbe uno dei nostri migliori critici, senza indulgere alla retorica dell'«uno, nessuno, centomila»») ⁷ che si risolve in un malcelato disprezzo per quella topica relativistica del romanziere e uomo di teatro; o il '62 (e il convegno degli amici del «Mondo») per sorprendere, dietro le linee pacate di una sua resa dei conti con Benedetto Croce, certa bruciante (sia pure non totale) adesione alle opinioni crociane su Pirandello, «che per lui doveva appartenere alla classe degli pseudopoeti filosofanti, il che era parzialmente vero» ⁸.

Più nel vivo della polemica ci guida il succinto ma a suo modo esauriente intervento del '64, sul «Corriere della Sera» ⁹: per quel che io sappia, la più esplicita dichiarazione di un rifiuto viscerale, oltre che l'estremo consuntivo di quel difficile rapporto ¹⁰. All'accusa, rivoltagli da Carlo Terron, di aver fatto sommaria giustizia del teatro italiano otto-novecentesco in un suo precedente corsivo, egli così si giustifica, proprio per Pirandello:

So benissimo che ha messo a soqquadro il teatro europeo, e personalmente lo credo migliore dei vari Ionesco e Beckett. Non sono mai stato tra coloro che lo accusavano di scrivere male e non so se abbiano ragione i critici che preferiscono i suoi racconti. Ciò non toglie che il suo lavoro più dotato — *Così è, se vi pare* — si svuoti al terzo atto perché c'è un suo personaggio che sa la verità ma preferisce non dirla per render possibile il dramma. Osservo pure che i *Sei personaggi* e l'*Enrico IV*, malgrado i grandi successi, lasciano delusi coloro che si provano a leggerli. Non per questo si nega che Pirandello meriti di essere studiato e rappresentato.

Che è un modo di dire e disdire, avallare pallide lodi per mettere invece in rilievo limiti invalicabili, concedere qualche pregio per toglierne altri e di maggior momento:

⁶ *Sulla poesia...*, pp. 167 ss.

⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁹ *Auto da fé...*, pp. 325-326.

¹⁰ A tale regesto di interventi montaliani su Pirandello ben poco infatti si può aggiungere (e per date anteriori) sulla scorta della *Bibliografia montaliana* di L. BARILE (Milano, Mondadori, 1977, pp. 69, 187): appena l'insignificante recensione del '24 a *La sagra del Signore della nave* e quella del '62 al balletto di Alfredo Casella *La giara*, tratto dall'omonima novella.

affinità
Tra Pir e
R. um FD.
e SATURA
al Teatro?

insomma, un atteggiamento abbastanza simile a quello di Petrarca verso Dante nella celebre epistola al Boccaccio. Nel nostro caso, però, resta inspiegabile lo scacco di quella che avrebbe potuto essere (o diventare) una qualche affinità elettiva, specie per chi ponga mente agli ultimi svolgimenti montaliani, a partire da *Satura* e da certe premesse «romanzesche» della *Farfalla di Dinard*. Tanto più ciò si dica alla luce di quello splendido referto di Tozzi, risalente a molti anni prima¹¹: «Il Pirandello è un destrutturatore di ciò che sembra per i più una necessità lirica. Ma crea, per questa ragione, [...] una sua personale lirica negativa. In questa sua furia di far salire la fantasia morale, che è tuttavia interiore, su qualunque altra cosa egli è un lirico a rovescio». Ma con questo «lirico a rovescio» Montale non entrò in contatto neppure nel suo quarto libro, che era appunto «il rovescio di un dritto»¹².

Eppure, fin da anni lontani, almeno una pagina di Pirandello, di quel saggio su *L'umorismo* da lui mai citato, gli ha salato il sangue mescolandosi con la lezione lungamente assorbita dei Russi chiamati in causa, per *Forse un mattino andando*, dai critici più avvertiti; non direi con altri testi pirandelliani che svolgono una tematica affine¹³. Ma un geniale intervento di Ruggero Jacobbi giunge a evocare intorno a questo testo-chiave del giovane Montale una più complessa costellazione di modelli possibili¹⁴:

Un pezzo come *Forse un mattino andando* non si comprenderebbe senza la memoria di Schelling e senza la sua particolarissima lettura di Boehme (le *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* erano state tradotte dal Losacco per la «Cultura dell'anima» di Papini, e negli anni medesimi degli *Ossi* veniva fuori una scelta boehmiana a cura di Banfi).

¹¹ F. TOZZI, *Realtà di ieri e di oggi*, con prefazione di G. FANCIULLI, Milano, Alpes, 1928, p. 250.

¹² Si faccia forse eccezione per qualche spunto topico: cfr. nota 17 qui appresso. Più in generale: M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, Milano, Longanesi, 1977, passim; ed E. PA-SQUINI, *Una «suite» romanzesca: «Dopo una fuga» in «Satura»*, nel collettaneo *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, specie pp. 269-270.

¹³ Ci riferiamo al romanzo *Giustino Roncella nato Boggidlo*, apparso nel 1911 con altro titolo (*Suo marito*) almeno per due passi (in L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di C. ALVARO, Milano, Mondadori, 1963), pp. 553 («E quella vita là, di cui egli ormai sentiva l'indipendenza prodigiosa...») e 692-693 («Fuori di tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini...»); all'altro e più noto romanzo *I vecchi e i giovani* (uscito in volume nel '13), ed. cit., pp. 804 («Ma il silenzio attorno era così attonito...») e 942 («Dentro quel suo stesso corpo, intanto, in ciò che egli chiamava anima...»); alla novella *Pena di vivere così* (1915), in *Novelle per un anno*, I, Milano, Mondadori, 1937, pp. 999 («Ma c'è per questo silenzio...») e 1000 («Ha troppo attento lo spirito...»); e al dramma *Vestire gli ignudi* (1922), per certe battute di Franco e Ludovico in apertura del secondo atto (*Maschere nude*, I, Milano, Mondadori, 1968, p. 903). Sul saggio del 1908, anche per i riscontri interni alla narrativa pirandelliana, è doveroso rinviare a M. GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano ecc.*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 76 ss. specie 85, dove si registra il parziale trapianto della pagina in questione entro *Suo marito*, in un paragrafo poi soppresso nel «rifacimento tardivo e non compiuto del romanzo». In altra orbita s'aggirava R. BARILLI, *La poetica di Pirandello*, in *La barriera del naturalismo ecc.*, Milano, Mursia, 1964, pp. 26-30; nonché il più recente G. GUGLIELMI, *Il Peri Bathous di Pirandello*, in «Intersezioni», II (1982), pp. 579-600.

¹⁴ R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. DOLFI, Milano, Garzanti, 1984, pp. 489 e 496.

Simile indicazione va poi precisandosi con l'inclusione anche di Pirandello:

Finché il miracolo ci viene svelato nella sua possibilità: in *Forse un mattino andando* Montale ci dice quale sarebbe l'evento decisivo: scoprire che il mondo è inesistente, ed anzi essere il solo a scoprirlo, lasciando gli altri uomini nel grigio della loro necessaria «menzogna vitale» (tema di Ibsen e Pirandello). Questo è idealismo, si dirà: certamente, però si tratta dell'*idealismo assoluto* caro ai misteriosofi, ai maghi (Onofri, Evola) e la cui radice sta appunto in Boehme, nell'ultimo Schelling.

Ma se lascia alquanto perplessi questa lettura di Montale in chiave iniziatica e occultistica, il generico richiamo a Pirandello trova un suo chiarimento parziale nelle *Note sul Pirandello narratore* (1978)¹⁵, dove — a proposito dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* — si cita con alcuni tagli un passo del saggio su *L'umorismo*; e di questo puntualmente Jacobbi rileva il «movimento mentale», lo «scatto caratteriale», attraverso cui Pirandello ha rotto i ponti con l'Ottocento ed è diventato uno scrittore moderno¹⁶. Più interessa qui la postilla che segue:

Ognuno potrà ritrovare da sé, nel brano citato, le infinite corrispondenze con intuizioni ulteriori della letteratura italiana ed europea del nuovo secolo: «il vuoto alle mie spalle, il vuoto dietro di me» (Montale), «e del tempo fu sospeso il corso» (Campana), «di assai aridità mi vivo» (Quasimodo), «l'existence est ailleurs» (Breton), «raios partam a vida e quem lá ande» (Pessoa), «l'angoscia di sparire» (Rilke) e tutti i derivati dell'Assenza mallarmeana fino a quella novissima metafisica della letteratura che si esempla in Blanchot.

Gli esempi sono un po' giustapposti alla rinfusa, non senza qualche incongruenza; ma quella pagina de *L'umorismo* merita invero deduzioni di simile portata, specie se la restituiamo all'intero blocco contestuale, coerente ai due estremi. Così, la vediamo sorgere dal tema della vita come «flusso continuo», che l'uomo tende a «fissare in forme stabili» proprio per renderla omogenea a noi, che siamo già «forme fissate» in quanto (con un movimento che via via s'irrigidisce fino all'arresto) ci siamo costruiti una faccia, una personalità, per noi come per gli altri. Ma dentro di noi la vita-anima resta allo stato fluido; e alle volte accade che la nostra «forma», il nostro stesso corpo sorpreso nei suoi gesti istintivi, ci paiano estranei a quel nostro scorrere interno (e sono gli attimi in cui «ci vediamo vivere»). D'altra parte, ecco la stessa pagina riverberarsi, successivamente, nel tema grottesco delle «maschere» che siamo costretti a portare a spasso per tutta la vita e che di questa costituiscono quasi l'atroce fantasmagoria¹⁷.

Di mezzo a questi due motivi sconvolgenti, col loro ritmo di sarabanda, il brivido

¹⁵ *L'avventura del Novecento...*, pp. 385-386. — JACOBI

¹⁶ La citazione del brano de *L'umorismo* è tratta dalla prima edizione, Lanciano, Carabba, 1908, pp. 177-178.

¹⁷ Concetto che, davvero centrale in Pirandello, riemerge forse nell'ultimo Montale col tema delle «maschere» e «barbe» (cfr. PASQUINI, *Una «suite» romanzesca...*, p. 277); e potreb-

pacato della nostra pagina, con un «adagio» quasi mormorato in una raggelata atmosfera di straniamento. E converrà ormai rileggerla per intero:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante: ci sentiamo assalire da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si profundasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?

Meglio allora appariranno certi isomorfismi, a conferma dell'intuizione di Jacobbi che, cogliendo le analogie concettuali, s'arrestava al riscontro generico, ad orecchio. Il contatto s'innescava fra elementi diversi, rispettivamente, di Forse un mattino andando e della pagina de L'umorismo: fra «il nulla... il vuoto» e il «vuoto di quel nostro silenzio... il vuoto interno... un vuoto strano»; fra «l'aria di vetro, / arida» e la «nudità arida, inquietante»; fra il «terrore di ubriaco» e la serie «morire... impazzire... vertigine»; fra lo schermo in cui s'accampano «alberi case colli»¹⁸ e la «fantasmagoria meccanica» in cui si risolve «la vita [...] che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze»; infine, fra l'inganno consueto e «tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini», poi «le consuete relazioni» che si cerca di riallacciare con le cose pur con la coscienza «che sono un nostro inganno».

be costituire un secondo nesso fra i due, ma (per usare la terminologia di Cesare Segre) «interdiscorsivo» piuttosto che «intertestuale».

¹⁸ Acutissima la ripresa del motivo dello «schermo» in chiave cinematografica presso I. CALVINO, Forse un mattino andando, nelle Lecture Montaliane..., p. 44.

anche con i Limoni (3^a strofa)

Non ne deriverà un effetto-eco, nel senso che potremo ancora leggere *L'umorismo* senza riverberarvi dentro il Montale degli *Ossi*; ma certo ne verrà modificata e accresciuta la nostra comprensione del primo Montale, sempre più sottratto a un'ipoteca di *natsf*. Tanto più che ben altro sistema di isomorfismi, per giunta in presenza di una singolare affinità ritmico-timbrica, sembra emergere dall'accostamento — tale da far impallidire ogni altra possibile suggestione — fra la stessa pagina de *L'umorismo* e *I limoni*, grande testo programmatico del primo libro montaliano. È la consonanza perentoria dell'avvio, «*In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia...*»¹⁹, che riemerge nel parallelo attacco della terza strofa dei *Limoni*, «*Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s'abbandonano...*»²⁰; è l'indugio apparentemente pleonastico su «*una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione*», poi contratto nell'«*arresto del tempo e della vita*», che si sigilla nel «*punto morto del mondo [...]* che finalmente ci metta / nel mezzo di *una verità*»; sono «*gli occhi nostri*» divenuti «*più acuti e più penetranti*» che si assolutizzano in quello *sguardo* che «*fruga d'intorno*».

Non ne viene, neppure qui, l'impulso per un'eco a ritroso; ma è certo che i due testi montaliani si confermano vicendevolmente come esiti gemelli e complementari: grazie anche a quella comune ascendenza che è insieme la garanzia dell'iscrizione di Montale, appena esordiente, sotto la costellazione della modernità più consumata. Rifiutando Pirandello in blocco, egli ne assume però — nell'onda della memoria involontaria — la cifra decisiva di una «*seconda vista*», che non è dunque soltanto quella dei Russi (il Dostoievski e il Tolstoj letti appassionatamente negli anni del *Quaderno genovese*, poco dopo anche Cestov); ma insieme quella scoperta del «*vuoto*» (il «*solido nulla*» leopardiano coniugato col *gouffre* di tanti decadenti) o di una «*realtà diversa*», *autre*, che ugualmente provoca «*un terrore di ubriaco*», il rischio «*di morire o d'impazzire*» e quasi una «*vertigine*», ma al tempo stesso la sensazione di un'esistenza quotidiana «*priva di senso, priva di scopo*». Il che forse equivale a dire che «*la barriera del naturalismo*» s'infranse, per il giovane Montale, proprio nella scia del poco amato Pirandello.

AT.

¹⁹ Con riprese nei successivi «*vuoto di quel nostro silenzio interiore*» e «*il nostro silenzio interiore*».

²⁰ Con eco nei *silenzi* del terzultimo verso.

QUI E LÀ

4 Da tempo stiamo provando la rappresentazione ma il guaio è che non siamo sempre gli stessi. Molti sono già morti, altri cambiano sesso, mutano barbe volti lingua o età.

5 Da anni prepariamo (da secoli) le parti, la tirata di fondo o solamente 'il signore è servito' e nulla più.

Da millenni attendiamo che qualcuno ci saluti al proscenio con battimani

10 o anche con qualche fischio, non importa, purché ci riconforti un nous sommes là.

Purtroppo non pensiamo in francese e così restiamo sempre al qui e mai al là.