

Il fu Mattia Pascal

I 18 CAPITOLI DE IL FU MATTIA PASCAL

- | | |
|--------|-----------------------------------------------------------------|
| I. | Premessa |
| II. | Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa |
| III. | La casa e la talpa |
| IV. | Fu così |
| V. | Maturazione |
| VI. | Tac tac tac... |
| VII. | Cambio treno |
| VIII. | Adriano Meis |
| IX. | Un po' di nebbia |
| X. | Acquasantiera e portacenere |
| XI. | Di sera, guardando il fiume |
| XII. | L'occhio e Papiano |
| XIII. | Il lanternino |
| XIV. | Le prodezze di Max |
| XV. | Io e l'ombra mia |
| XVI. | Il ritratto di Minerva |
| XVII. | Rincarnazione |
| XVIII. | Il fu Mattia Pascal
Avvertenza sugli scrupoli della fantasia |

DATI

tav. 263

Prima dell'inizio

(I-II)

Alla narrazione vera e propria la voce di Mattia Pascal fa precedere due premesse, che suonano anche come gioco ironico rispetto alle consuete prefazioni: e, come sottolinea Giancarlo Mazzacurati, la stessa «duplicazione della premessa è già di per sé segno di adesione alle tipologie più diffuse nel romanzo umoristico internazionale», tra i cui maggiori esempi ci sono «i prologhi in corso d'opera di Sterne», «le premesse moltiplicate di

L'umorismo
nella
«duplicazione
della
premesse»

Crisi di
identità del
personaggio

Jean Paul» (scrittore tedesco autore di opere sottilmente umanistiche, 1763-1825) e un testo fondamentale per Pirandello, la *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (la celebre storia dell'uomo che perde l'ombra, del tedesco Adalbert von Chamisso, 1781-1838). Proprio in un orizzonte «umoristico», il romanzo prende avvio con una paradossale dichiarazione di incertezza sulla stessa identità del personaggio, che si riferisce a un tempo passato in cui era certo almeno del proprio nome, confrontandolo con un presente in cui esso è andato perduto: e questa perdita di sé viene subito sottratta a vicende convenzionali, a qualcuna delle consuete disgrazie familiari, e ricondotta a un caso particolarmente *strano e diverso*, che il personaggio impara a narrare. Ma prima di iniziare la narrazione, Mattia Pascal presenta la propria condizione di bibliotecario: prima dell'inizio delle sue avventure ha prestato servizio in una biblioteca, dove si trova anche alla fine, quando ha ormai perduto la propria identità e inizia a scrivere la propria autobiografia. In quella biblioteca polverosa e trascurata da tutti, Mattia ha appreso la vanità e l'inutilità dei libri: e il libro che comincia a scrivere sarà affidato proprio a quella biblioteca, sepolto tra quei libri vani e inutili, nell'attesa improbabile di qualche *curioso lettore*. La seconda premessa (scherzosamente chiamata *filosofica*) vuole mostrare come l'autobiografia di Mattia Pascal, pur essendo contigua ai libri polverosi di quella biblioteca (dove hanno luogo abnormi e paradossali alleanze tra materie sacre e materie licenziose), può svolgersi solo rifiutando i tradizionali modelli narrativi: mentre il bibliotecario Pellegrinotto lo esorta a costruire un testo «condotto sul modello di questi ch'egli va scovando nella biblioteca», dotato di un *particolar sapore*, egli avverte il totale esaurirsi non soltanto del metodo naturalistico, ma di ogni forma di «narrazione minuta e piena d'oziosi particolari», di ogni automatica raccontabilità del reale. Con l'umoristica esclamazione *Maledetto sia Copernico!* viene chiamata in causa la rivoluzione copernicana, che ha fatto perdere all'uomo il posto centrale nell'universo e ha ridotto all'inessenzialità tutte le sue vicende, ha fatto perdere ogni valore al minuto emergere delle forme e degli oggetti della vita umana (e degli esordi narrativi basati sui minuti particolari quotidiani Mattia sottolinea tutta la vacuità, presentandone un breve ironico elenco). Le stesse calamità naturali (che agli uomini contemporanei si presentano sotto l'aspetto di *notizie*) mostrano quanto sia marginale e inessenziale la presenza dell'uomo sulla terra: ma, come sottolinea il bibliotecario Pellegrinotto, gli uomini continuano comunque ad appoggiarsi sulle *illusioni* e sulla distrazione: la narrazione della propria vita sarà allora giustificata per Mattia proprio da una *distrazione provvidenziale*. Solo dimenticando provvisoriamente l'inessenzialità delle vicende e dei sentimenti umani Mattia potrà parlare della propria vita, farne romanzo: per Pirandello nel mondo moderno la letteratura può essere giustificata solo da questa «distrazione», questa sospensione della vanità: per se stessa come per ogni storia umana.

Superamento
della
narrazione
naturalista

La scrittura
giustificata da
una «distra-
zione provvi-
denziale»

[EDIZIONE: Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Ferroni, Bompiani, Milano 1994]

PREMESSA

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal¹. E me ne approfittavo. Ogni qual volta qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d'aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimento, mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo:

– Io mi chiamo Mattia Pascal.

– Grazie, caro. Questo lo so.

– E ti par poco?

Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppure questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza:

– Io mi chiamo Mattia Pascal.

Qualcuno vorrà bene compiangermi (costa così poco), immaginando l'atroce cordoglio d'un disgraziato, al quale avvenga di scoprire tutt'a un tratto che...² sí, niente, insomma: né padre, né madre, né come fu o come non fu; e vorrà pur bene indignarsi (costa anche meno) della corruzione dei costumi e de' vizii, e della tristezza dei tempi, che di tanto male possono esser cagione a un povero innocente.

Ebbene, si accomodi. Ma è mio dovere avvertirlo che non si tratta propriamente di questo. Potrei qui esporre, di fatti, in un albero genealogico, l'origine e la discendenza della mia famiglia e dimostrare come qualmente non solo ho conosciuto mio padre³ e mia madre, ma e gli antenati miei e le loro azioni, in un lungo decorso di tempo, non tutte veramente lodevoli.

E allora?

1. *Mattia Pascal*: la critica ha mostrato come la scelta del nome, come del resto quasi sempre in Pirandello, non sia affatto casuale: per ciò che riguarda *Mattia* è immediato il riferimento a *matto*, usato nel testo stesso del romanzo, nel capitolo XVII, per bocca del fratello Roberto, a cui si aggiunge un riferimento all'apostolo Mattia, di cui gli *Atti degli Apostoli*, 1, 15-26, dicono che fu chiamato a sostituire Giuda e fu testimone della resurrezione di Cristo (Sedita). Così il nome del personaggio, che nel romanzo muore e «risorge» due volte, si collega all'ambito della resurrezione, come mostra anche il cognome *Pascal* (che rinvia a *Pasquale* e alla Pasqua), che per altra via evoca il teosofa francese Théophile Pascal, due opere del quale sono citate da un personaggio del romanzo, e il grande scrittore francese Blaise Pascal (su cui cfr. CANONE EUROPEO, tav. 90), che Pirandello cita due volte nel saggio su *L'umori-*

simo e con la cui filosofia egli mostra importanti consonanze.

2. *scoprire ... che...*: la voce del narratore interrompe improvvisamente il suo discorso e intreccia un dialogo con i lettori, invitandoli a non compiangerlo per l'eventuale mancanza di padre o di madre o di quant'altro, e a non considerarlo vittima della corruzione dei costumi. Questa prima interruzione mostra come la scrittura narrativa pirandelliana sia caratterizzata da «una tecnica di intersezione», che porta ad uscire dalla rappresentazione «intrecciando col pubblico un dialogo spesso ironico, da giocoliere della sospensione e dell'ellissi» (Mazzacurati).

3. *non solo ... mio padre*: il narratore si correggerà all'inizio del capitolo III: «Ho detto troppo presto, in principio, che ho conosciuto mio padre. Non l'ho conosciuto. Avevo quattr'anni e mezzo quand'egli morì».

Ecco: il mio caso è assai piú strano e diverso; tanto diverso e strano che mi faccio⁴ a narrarlo.

Fui, per circa due anni, non so se piú cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor Boccamazza⁵, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune. È ben chiaro che questo Monsignore dovette conoscer poco l'indole e le abitudini de' suoi concittadini; o forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e con la comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio. Finora, ne posso rendere testimonianza, non si è acceso: e questo dico in lode de' miei concittadini. Del dono anzi il Comune si dimostrò cosí poco grato al Boccamazza, che non volle neppure erigerli un mezzo busto pur che fosse, e i libri lasciò per molti e molti anni accatastati in un vasto e umido magazzino, donde poi li trasse, pensate voi in quale stato, per allogarli⁶ nella chiesetta fuori mano di Santa Maria Liberale⁷, non so per qual ragione sconacrata. Qua li affidò, senz'alcun discernimento, a titolo di beneficio, e come sinecura, a qualche sfaccendato ben protetto il quale, per due lire al giorno, stando a guardarli, o anche senza guardarli affatto, ne avesse sopportato per alcune ore il tanfo della muffa e del vecchiume.

Tal sorte toccò anche a me; e fin dal primo giorno io concepí cosí misera stima dei libri, sieno essi a stampa o manoscritti (come alcuni antichissimi della nostra biblioteca), che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente a effetto l'antica speranza della buon'anima di monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte.

Giacché, per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sí, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda... sentirete.

PREMESSA SECONDA (FILOSOFICA)
A MO' DI SCUSA

L'idea, o piuttosto, il consiglio di scrivere mi è venuto dal mio reverendo amico don Eligio Pellegrinotto, che al presente ha in custodia i libri della Boccamazza, e al quale io affido il manoscritto appena sarà terminato, se mai sarà.

4. *mi faccio*: mi accingo, incomincio.

5. *Boccamazza*: il cognome del fondatore della biblioteca riprende quello di un personaggio del *Decameron* di Boccaccio, protagonista di una novella a lieto fine (V, 3).

6. *allogarli*: collocarli.

7. *Santa Maria Liberale*: anche se la cittadina di Mattia Pascal è Mirano, immaginaria località della Liguria, Pirandello ricava molti dati che la caratterizzano dalla Sicilia e dalla natia Girgenti. Nell'im-

magine della chiesetta c'è la generica suggestione di qualche chiesa periferica di Girgenti, ma tutta la biblioteca Boccamazza costituisce una deformazione grottesca della Biblioteca Lucchiesiana, fondata a Girgenti nel 1765 dal vescovo Andrea Lucchesi Palli (il cui stato di abbandono è descritto da Pirandello in una lettera al suo maestro universitario, il filologo romanzo Ernesto Monaci, di metà settembre 1889).

Lo scrivo qua, nella chiesetta sconacrata, al lume che mi viene dalla lanterna lassù, della cupola; qua, nell'abside riservata al bibliotecario e chiusa da una bassa cancellata di legno a pilastri, mentre don Eligio sbuffa sotto l'incarico che si è eroicamente assunto di mettere un po' d'ordine in questa vera babilonia di libri. Temo che non ne verrà mai a capo. Nessuno prima di lui s'era curato di sapere, almeno all'ingrosso, dando di sfuggita un'occhiata ai dorsi, che razza di libri quel Monsignore avesse donato al Comune: si riteneva che tutti o quasi dovessero trattare di materie religiose. Ora il Pellegrinotto ha scoperto per maggior sua consolazione, una varietà grandissima di materie nella biblioteca di Monsignore; e siccome i libri furon presi di qua e di là nel magazzino e accozzati cosí come venivano sotto mano, la confusione è indescrivibile. Si sono strette per la vicinanza fra questi libri amicizie oltre ogni dire speciose: don Eligio Pellegrinotto mi ha detto, ad esempio, che ha stentato non poco a staccare da un trattato molto licenzioso *Dell'arte di amar le donne*, libri tre di Anton Muzio Porro, dell'anno 1571, una *Vita e morte di Faustino Materucci, Benedettino di Polirone, che taluni chiamano Beato*, biografia edita a Mantova nel 1625⁸. Per l'umidità, le legature de' due volumi si erano fraternamente appiccicate. Notare che nel libro secondo di quel trattato licenzioso si discorre a lungo della vita e delle avventure monacali.

Molti libri curiosi e piacevolissimi don Eligio Pellegrinotto, arrampicato tutto il giorno su una scala da lampionajo⁹, ha pescato negli scaffali della biblioteca. Ogni qual volta ne trova uno, lo lancia dall'alto con garbo, sul tavolo ne che sta in mezzo; la chiesetta ne rintrona; un nugolo di polvere si leva, da cui due o tre ragni scappano via spaventati: io accorro dall'abside, scavalcando la cancellata; do prima col libro stesso la caccia ai ragni su pe'l tavolone polveroso; poi apro il libro e mi metto a leggiucchiarlo.

Cosí, a poco a poco, ho fatto il gusto a siffatte letture. Ora don Eligio mi dice che il mio libro dovrebbe esser condotto sul modello di questi ch'egli va scovando nella biblioteca, aver cioè il loro particolar sapore. Io scrollo le spalle e gli rispondo che non è fatica per me. E poi altro mi trattiene. Tutto sudato e impolverato, don Eligio scende dalla scala e viene a prendere una boccata d'aria nell'orticello che ha trovato modo di far sorgere qui dietro l'abside, riparato giro giro da stecchi e spuntoni.

— Eh, mio reverendo amico, — gli dico io, seduto sul murello, col mento appoggiato al pomo del bastone, mentr'egli attende alle sue lattughe. — Non mi par piú tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*¹⁰

8. *Dell'arte di amar...* nel 1625: nel citare questi testi stravaganti e probabilmente inesistenti Pirandello mostra la sua curiosità per una cultura bibliografica ed erudita, stravolgendola in chiave grottesca e paradossale con il singolare connubio tra quei libri di carattere opposto, appiccicati tra loro dall'umidità.

9. *scala da lampionajo*: una di quelle scale che si usavano per accendere le lampade a olio o a gas dell'illuminazione pubblica.
10. *Maledetto sia Copernico!*: nella seconda parte del saggio su *L'umorismo* Pirandello farà ancora riferimento al canonico e astronomo polacco Niccolò Copernico (1473-1543) per mostrare il legame tra la

– Oh oh oh, che c'entra Copernico! – esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia.

– C'entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava...

– E dàlli! Ma se ha sempre girato!

– Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso, non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi, scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole¹¹. Ma lasciamo star questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m'avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare?¹²

– Non nego, – risponde don Eligio, – ma è vero altresì che non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s'è messa a girare.

– E, va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore*¹³...

Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai

teoria copernicana e la scoperta della marginalità dell'uomo nell'universo, rivelando tra l'altro di averne ricavato da Leopardi (dall'operetta morale *Il Copernico*: cfr. 8.4.9) il suo uso «umoristico»: «Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatto. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco».

11. *Giosuè fermò il Sole*: allude al racconto biblico (*Libro di Giosuè*, 10, 12-14) secondo cui il re ebreo chiese e ottenne da Dio che il Sole si fermasse su Gabaon, perché egli potesse compiere fino in fondo la vendetta sui suoi nemici: nella tradizione cattolica questo episodio era stato a lungo usato come prova dogmatica della centralità della Terra e del moto del Sole attorno ad essa, anche contro le ipotesi e i calcoli della nuova scienza. Mattia sostiene ironicamente che don Eligio, come ecclesiastico, dovrebbe credere alla lettera al testo biblico, con tutto ciò che ne consegue.

12. *Si legge ... provare?*: si riferisce a una

battuta del retore latino Quintiliano (sec. I d.C.), contenuta nella *Institutio oratoria*, X, 1, 31: «Historia... scribitur ad narrandum non ad probandum» («La storia si scrive per narrare, non per provare»).

13. *Il signor conte ... d'amore*: elenco di formule stereotipate, come esempi di convenzionali esordi narrativi, entro un modello romanzesco che Pirandello ritiene non più praticabile. Mazzacurati ha sottolineato la vicinanza di questo elenco parodistico con i propositi del poeta francese Paul Valéry (cfr. p. 8), riferiti in un passo divenuto addirittura proverbiale del *Manifeste du surréalisme* («Manifesto del surrealismo»), del 1924, di André Breton (cfr. 10.6.8): «Paul Valéry proponeva recentemente di raccogliere un'antologia del maggior numero possibile di esordi di romanzo, dall'insania dei quali si attendeva molto... Una simile idea fa ancora onore a Paul Valéry, che tempo fa, a proposito di romanzi, mi garantiva che, per quanto lo riguarda, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*».

a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre. Avete letto di quel piccolo disastro delle Antille¹⁴? Niente. La Terra, poverina, stanca di girare, come vuole quel canonico polacco¹⁵, senza scopo, ha avuto un piccolo moto d'impazienza, e ha sbuffato un po' di fuoco per una delle tante sue bocche. Chi sa che cosa le aveva mosso quella specie di bile. Forse la stupidità degli uomini che non sono stati mai così noiosi come adesso. Basta. Parecchie migliaia di vermucci abbrustoliti. E tiriamo innanzi. Chi ne parla più?

Don Eligio Pellegrinotto mi fa però osservare che, per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente¹⁶.

Questo è vero. Il nostro Comune, in certe notti segnate nel calendario¹⁷, non fa accendere i lampioni, e spesso – se è nuvolo – ci lascia al bujo.

Il che vuol dire, in fondo, che noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.

Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie.

Alcune di esse, certo, non mi faranno molto onore; ma io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta.

Cominciamo.

14. *disastro delle Antille*: si riferisce probabilmente a una notizia di cronaca degli anni precedenti, quella sulla catastrofica eruzione del vulcano Montagne Pelée nella Martinica (1902), che aveva causato un altissimo numero di morti. Nel modo in cui Pirandello parla dell'azione distruttiva del vulcano balenano inoltre evidenti suggestioni da *La ginestra* di Leopardi.

15. *quel canonico polacco*: il già «maledetto» Copernico.

16. *le illusioni ... si distrae facilmente*: in

questa parte del discorso di Mattia tornano essenziali termini leopardiani, con il richiamo alle *illusioni* prodotte dalla *natura*, che resistono a ogni proposito di distruggerle, e al rilievo che nella vita sociale assume la *distrazione*.

17. *in certe ... calendario*: nelle notti di luna piena, quando il Comune cerca di rispargiare sull'illuminazione pubblica, fidando nella luce lunare, senza tener conto del rischio che la luna sia coperta dalle nuvole.

L'umorismo

Il sentimento del contrario

(II, II)

La distinzione
fra comico e
umoristico

Si riportano qui le pagine centrali del saggio su *L'umorismo*, con la distinzione tra *l'avvertimento del contrario*, proprio del comico, e il *sentimento del contrario*, proprio dell'umorismo. La distinzione si appoggia su una nozione del processo di formazione dell'opera d'arte che ha le sue radici in varie teorie tardoottocentesche, soprattutto di area francese, ma che tiene conto in modo rilevante di De Sanctis e delle sue nozioni di *vita organica* e di *forma* (cfr. 8.8) ed è in forte contrasto con i principi dell'*Estetica* di Croce. Pirandello ritiene che l'opera d'arte risulti da una messa in *forma* del «libero movimento della vita interiore»: in questo processo ha una presenza non trascurabile la *riflessione*, la *coscienza* stessa che l'artista ha del proprio fare; essa costituisce una forma del sentimento, un principio critico interno, sempre attivo nell'opera d'arte. Ma mentre in genere questa attività della riflessione resta *invisibile*, mero specchio del sentimento, nell'umorismo essa giudica e scompone il sentimento stesso. La *scomposizione*, con il sostegno di procedimenti analitici, della logica e della critica, è quindi un dato essenziale dell'umorismo: e proprio da essa sorge il *sentimento del contrario*. Siamo evidentemente agli antipodi della concezione crociana della poesia come intuizione lirica pura, espressione di un sentimento che esclude il diretto intervento della riflessione.

[EDIZIONE: Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994]

Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolare rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolar

modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo.

Ordinariamente, – ho già detto altrove¹, e qui m'è forza ripetere – l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara. La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sé stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve.

Questo, ordinariamente. Vediamo adesso se, per la natural disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi e per il particolar modo che essi hanno di intuire e di considerare gli uomini e la vita, questo stesso procedimento avviene nella concezione delle loro opere; se cioè la riflessione vi tenga la parte che abbiamo or ora descritto, o non vi assuma piuttosto una speciale attività.

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca², e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne sof-

1. ho già detto altrove: nota dello stesso Pirandello: «Vedi nel mio volume già citato *Arte e scienza* il saggio *Un critico fantastico*»: il saggio, dedicato allo scrittore Alberto Cantoni, era apparso sulla

«Nuova antologia» del 16 marzo 1905, mentre la raccolta di saggi *Arte e scienza* apparve nel 1908, lo stesso anno de *L'umorismo*.

2. manteca: unguento.

fre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, pur essendo molto più giovane di lei, ecco che io non posso più fidarmi di lei, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto passare a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentrono, a questo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. «Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi siete stanco di questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e meschini particolari della mia vita domestica: ma per me non è ridicolo perché tutto ciò...». Così grida Marmeladoff³ nell'osteria, in *Delitto e castigo* di Dostoevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. Il grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità. Ed ecco qua un terzo esempio, che per la sua lampante chiarezza potrebbe dir tipico. Un poeta, il Giusti, entra un giorno nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, e vi trova un pieno di soldati.

Di que' soldati settentrionali,
Come sarebbe boemi e croati,
Messi qui nella vigna a far da pali...

Il suo primo sentimento è d'odio: quei soldatucci ispidi e duri, a ricordargli la patria schiava. Ma ecco levarsi nel tempio il suono del canto: poi quel cantico tedesco lento lento,

D'un suono grave, flebile, solenne

che è preghiera e pare lamento. Ebbene, questo suono determina in noi una disposizione insolita nel poeta, avvezzo a usare il flagello della guerra politica e civile: determina in lui la disposizione propriamente umoristica: cioè, lo dispone a quella particolar riflessione che, spaziantosi dal primo sentimento, dell'odio suscitato dalla vista di quei soldati, porta appunto il sentimento del contrario. Il poeta ha sentito nell'uso

la dolcezza amara
Dei canti uditi da fanciullo: il core,

3. Marmeladoff: si riferisce a una scena narrata nel capitolo del grande romanzo di Dostoevskij (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 210). A questo esempio Pirandello aggiunge poi subito quello dell'atteggiamento del poeta nei confronti del «cantico tedesco» in *Sant'Ambrogio* di Giuseppe Giusti (cfr. T8.5) e dei caratteri del per-

Che da voce domestica gl'impara,
Ce li ripete i giorni del dolore.
Un pensier mesto della madre cara,
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio...

E riflette che quei soldati, strappati ai loro tetti da un re pauroso,

A dura vita, a dura disciplina,
Muti, derisi, solitari stanno,
Strumenti ciechi d'occhiuta rapina,
Che lor non tocca e che forse non sanno.

Ed ecco il contrario dell'odio di prima:

Povera gente! lontana da' suoi,
In un paese qui che le vuol male...

Il poeta è costretto a fuggir dalla chiesa perché

Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale,
Colla su' brava mazza di nocciuolo
Duro e piantato lí come un piuolo.

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della riflessione, io non esco affatto dal campo della critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica. Vediamo ora un esempio più complesso, nel quale la speciale attività della riflessione non si scopre così a prima giunta; prendiamo un libro di cui abbiamo già discusso: il *Don Quijote* del Cervantes. Vogliamo giudicare il valore estetico. Che faremo? Dopo la prima lettura e la prima impressione che ne avremo ricevuto, terremo conto anche qui dello stato d'animo che l'autore ha voluto suscitare. Qual è questo stato d'animo? Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia sé stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sí, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perché s'è destato

fre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

«Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimiate ridicolo tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è ridicolo, perché io sento tutto ciò...». Così grida Marmeladoff³ nell'osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità.

Ed ecco qua un terzo esempio, che per la sua lampante chiarezza, si potrebbe dir tipico. Un poeta, il Giusti, entra un giorno nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, e vi trova un pieno di soldati,

Di que' soldati settentrionali,
Come sarebbe boemi e croati,
Messi qui nella vigna a far da pali...

Il suo primo sentimento è d'odio: quei soldatucci ispidi e duri son lì a ricordargli la patria schiava. Ma ecco levarsi nel tempio il suono dell'organo: poi quel cantico tedesco lento lento,

D'un suono grave, flebile, solenne

che è preghiera e pare lamento. Ebbene, questo suono determina a un tratto una disposizione insolita nel poeta, avvezzo a usare il flagello della satira politica e civile: determina in lui la disposizione propriamente umoristica: cioè, lo dispone a quella particolar riflessione che, spassionandosi del primo sentimento, dell'odio suscitato dalla vista di quei soldati, genera appunto il sentimento del contrario. Il poeta ha sentito nell'inno

la dolcezza amara
Dei canti uditi da fanciullo: il core,

3. Marmeladoff: si riferisce a una scena narrata nel capitolo del grande romanzo di Dostoevskij (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 210). A questo esempio Pirandello aggiunge poi subito quello dell'atteggiamento del poeta nei confronti del «cantico tedesco» in *Sant'Ambrogio* di Giuseppe Giusti (cfr. 178,5) e dei caratteri del per-

sonaggio di Don Chisciotte, dalla cui rappresentazione comica spira «un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata, ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario».

Che da voce domestica gl'impara,
Ce li ripete i giorni del dolore.
Un pensier mesto della madre cara,
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio...

E riflette che quei soldati, strappati ai loro tetti da un re pauroso,

A dura vita, a dura disciplina,
Muti, derisi, solitari stanno,
Strumenti ciechi d'occhiuta rapina,
Che lor non tocca e che forse non sanno.

Ed ecco il contrario dell'odio di prima:

Povera gente! lontana da' suoi,
In un paese qui che le vuol male...

Il poeta è costretto a fuggir dalla chiesa perché

Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale,
Colla su' brava mazza di nocciuolo
Duro e piantato lì come un piuolo.

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della riflessione, io non esco affatto dal campo della critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica.

Vediamo ora un esempio più complesso, nel quale la speciale attività della riflessione non si scopre così a prima giunta; prendiamo un libro di cui abbiamo già discorso: il *Don Quijote* del Cervantes. Vogliamo giudicarne il valore estetico. Che faremo? Dopo la prima lettura e la prima impressione che ne avremo ricevuto, terremo conto anche qui dello stato d'animo che l'autore ha voluto suscitare. Qual è questo stato d'animo? Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia sé stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sí, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perché s'è destato

in lui, e noi ne abbiamo già veduto le ragioni. Ebbene, perché non si scopre qui la speciale attività della riflessione? Ma perché essa – frutto della tristissima esperienza della vita, esperienza che ha determinato la disposizione umoristica nel poeta – si era già esercitata sul sentimento di lui, su quel sentimento che lo aveva armato cavaliere della fede a Lepanto. Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice, nella oscura carcere della Mancha, ed analizzandolo con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il *Don Quijote*: è questo, sentimento del contrario oggettivato. Il poeta non ha rappresentato la causa del processo – come il Giusti nella sua poesia, – ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Una mano che gira una manovella

(I, I-II)

Il romanzo sul mondo del cinema (articolato in sette *Quaderni* di un numero di capitoli variabile tra quattro e sei) prende avvio con due capitoli introduttivi, in cui il personaggio di Serafino Gubbio dichiara la sua condizione. Con le battute iniziali (aperte dal presente *Studio*) egli non mira tanto a giustificare il proprio proposito di narrare, quanto a fissare il proprio punto di vista sul mondo in una sorta di presente assoluto, in una estraneità rispetto agli oggetti di quel suo studio (*la gente*) e a quelle *occupazioni* che, nella loro normalità (*ordinarie*), si oppongono alla distaccata passività e all'impassibilità del suo sguardo. E proprio la vista riceve subito un rilievo essenziale, con la presentazione degli *occhi intenti e silenziosi*, in cui i due aggettivi riferiti a sfere sensoriali diverse producono una sinestesia, che mette subito lo sguardo in diretto rapporto con la mancanza di linguaggio verbale, con la condizione di *operatore muto* a cui è ridotto Serafino.

Questo soggetto parlante si pone come un narratore «senza autorità», senza nessuna consistenza sicura, sradicato e privo di posizione sociale: un povero ex studente, che, come dirà nel *Quaderno secondo*, ha svolto in modo irregolare gli studi filosofici e ha fatto «intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità». E il suo è un tempo senza tempo, dominato dal girare assoluto della macchina, dall'esterna e meccanica ripetizione a cui essa dà luogo. Ma da questa posizione egli avverte quanto gli uomini, presi dalla vita sociale e dalle loro abitudini quotidiane, rifuggano dal prendere coscienza di sé, non avvertendo che, al di là di tutto ciò che appare normale, ovvio e consueto, c'è sempre un *oltre*. Le abitudini e le funzioni della vorticoso vita moderna, con il suo *fragoroso e vertiginoso meccanismo* che sempre più si complica, non permettono mai di fermarsi, tutto è dominato da una velocità insensata, che gli esseri umani prendono sul serio, come prendono sul serio i loro gesti e le loro vesti, tutto l'artificio che hanno costruito intorno a sé: ma si tratta

Serafino,
l'operatore
muto

Narratore
senza autorità

Gli uomini
non prendono
coscienza di
sé, non
avvertono
l'«oltre»