

### La vita: gli studi, il lavoro, la famiglia

Narratore, drammaturgo, poeta, saggista, Pirandello ha saputo dapprima assimilare e poi rinnovare la tradizione letteraria ottocentesca, affermando sempre più decisamente la sua radicale novità di invenzione e scrittura soprattutto nei romanzi e nelle opere teatrali. Nato in Contrada del Caos, tra Girgenti (dal 1927 rinominata Agrigento) e Porto Empedocle, il 28 giugno 1867, studia a Palermo e Roma prima di trasferirsi a Bonn, dove si laurea nel 1891 con una tesi sulla fonetica del dialetto girgentino. Tornato a Roma l'anno seguente, viene introdotto da Capuana negli ambienti letterari e giornalistici della capitale, dove si stabilisce definitivamente con Maria Antonietta Portulano, sposata a Girgenti nel 1894.

La nascita di tre figli e la malattia mentale della moglie lo costringono a un lavoro frenetico per poter far fronte alle crescenti esigenze economiche: insegna all'Istituto Superiore di Magistero e dà numerose lezioni private. In una vita interamente dedicata alla scrittura, pochi sono i fatti notevoli: nel 1924 l'adesione al Partito nazionale fascista, nel 1925 la fondazione di una propria compagnia teatrale con Massimo Bontempelli, Alfredo Oriani e Giuseppe Prezzolini; poi l'incontro con Marta Abba, che diviene l'attrice preferita per la messinscena delle sue opere; la nomina ad Accademico d'Italia nel 1929, e nel 1934 l'onore del Premio Nobel.

A Roma Pirandello muore di polmonite il 10 dicembre 1936. Le sue ultime volontà chiedono un funerale nudo e spoglio quanto più possibile, la cremazione del corpo e la dispersione delle ceneri, o tutt'al più la loro chiusura «in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti».

### Il superamento della «barriera del Naturalismo»

Pirandello inizia a dedicarsi al romanzo quando ancora sono attivi gli autori veristi, e apparentemente le sue prime opere sembrano iscriversi appunto in questo filone. Ma ben presto è chiaro che la somiglianza può trovarsi solo in qualche caratteristica esterna, e che dall'interno è già in atto uno svuotamento delle forme narrative tipiche del Verismo, attraverso la moltiplicazione dell'ottica narrativa e la rottura della linearità del racconto.

Agli eventi si sovrappone continuamente, disturbandone la percezione, la riflessione sulla loro genesi e sul loro svolgimento; il narratore si congiunge inestricabilmente con il protagonista, mentre gli altri personaggi intervengono a loro volta con il discorso indiretto libero

a commentare e strutturare la vicenda.

Anche l'ordine spaziale e la concatenazione cronologica vengono stravolti e resi talora indecifrabili, ritmi e luoghi della coscienza più che della realtà. L'abolizione di molti passaggi logici e riferimenti espliciti, la tendenza a entrare subito nel vivo dell'azione senza approcci intermedi, l'andamento colloquiale e frantumato della narrazione, l'ampio uso di monologhi e dialoghi dal forte timbro teatrale sono ulteriori elementi che contribuiscono a rivelare l'ardua novità della prosa pirandelliana. Giustamente il critico Renato Barilli ha potuto parlare di lui come di una sorta di «frangiflutti» posto tra il romanzo ottocentesco e quello novecentesco, a segnare il confine tra il vecchio e il nuovo, il superamento della «barriera del Naturalismo».

Autore multiforme e fecondo, Pirandello sperimentò nella sua lunga e tormentata carriera quasi tutti i generi letterari, passando dalla primitiva consonanza con il Verismo alla narrativa e al teatro «umoristici», di dissoluzione della personalità e disgregazione del mondo oggettivo. I temi principali della sua vastissima opera sono appunto la crisi dell'uomo e la sua irrimediabile solitudine, l'insanabile contrasto fra apparenza e realtà («forma» e «vita», per usare i termini proposti dal critico Tilgher), l'illusorietà degli ideali politici e religiosi, riletti con scetticismo e sfiducia.

### L'esordio poetico e narrativo: le novelle

L'esordio pirandelliano è duplice: in versi, con varie raccolte di stampo carducciano e goethiano (alla poesia tornerà ancora con *Fuori di chiave* nel 1912 e con altri testi pubblicati postumi), e in prosa con le prime novelle, che rimandano alla letteratura rusticana di Verga e di Capuana (*Bozzetto siciliano* è il sottotitolo della prima novella pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» nel 1884, mentre inizia una collaborazione con il «Corriere della Sera» destinata a durare fino al 1936).

Le novelle (oltre duecentocinquanta nella sistemazione definitiva delle *Novelle per un anno*) costituiscono un genere letterario particolarmente frequentato da Pirandello, che vi rimane fedele per oltre cinquant'anni: fucina di situazioni, temi e personaggi destinati spesso a rivivere in romanzi e commedie successive, esse si diversificano tra loro anche per le scelte stilistiche; si passa infatti dai moduli veristici allo psicologismo amaro nelle prime raccolte, all'umorismo lucido e disincantato e alla presenza del «mito» e dell'inconscio nelle raccolte degli anni venti e trenta, fino al limite del Surrealismo di certe prove finali. La possibilità di una narrazione condensata e articolata in forme quasi sofisticate, l'ampio margine concesso alla sperimentazione stilistica e compositiva, l'autonomia di questo genere rispetto ad altri più

collaudati spiegano l'interesse di Pirandello per la novella, che costituisce presso il pubblico il biglietto di presentazione più apprezzato, almeno fino all'affermazione del grande teatro degli anni venti.

### L'approdo al romanzo con *L'esclusa*

L'approdo al romanzo è merito di Luigi Capuana, che lo invoglia a scrivere, nel ritiro di Monte Cavo, *Marta Ajala* (1893), la cui pubblicazione ritarda però fino al 1901. Il nuovo titolo novecentesco di questo romanzo, *L'esclusa*, evidenzia i difficili rapporti della protagonista, Marta Ajala, con il marito, con il padre, con tutta la società del piccolo paese siciliano in cui vive, ferocemente descritta nei suoi assurdi pregiudizi e nelle rigide chiusure. L'ottica apparentemente verista con cui è raccontata la vicenda non deve illudere circa il carattere dell'opera, nella quale (come scrive Pirandello nella lettera dedicatoria a Capuana) «scene drammatiche non difettano [...] quantunque il dramma si svolga più nell'intimo dei personaggi. Il fondo [...] essenzialmente umoristico del romanzo è scrupolosamente nascosto sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone». Insomma, la vicenda che vede vittima Marta Ajala è sì dovuta al nesso causa-effetto, ma scaturisce da un fatto inesistente, il tradimento, che tuttavia finisce per produrre conseguenze reali. Come annota ancora Pirandello: è «lasciata ai personaggi la piena illusione ch'essi agiscano volontariamente, mentre una legge odiosa li guida o li trascina, occulta e inesorabile; e fa sì che un'innocente, scacciata dalla società - per esservi riammessa - debba prima passare sotto le forche dell'infamia, commettere cioè davvero quella colpa di cui ingiustamente era stata accusata».

### Il turno e il ribaltamento "umoristico" del Verismo

Il secondo romanzo, o racconto lungo, è *Il turno*, composto verso il 1895, pubblicato a Catania nel 1902: «Gajo, se non lieto [...] rappresenta uomini e casi della vita di città [...] in quel lembo di Sicilia, dove anch'io son nato», come afferma l'autore ristampandolo nel 1915. Il titolo allude all'attesa cui è costretto il protagonista prima di poter sposare la donna amata, che il padre spinge a un matrimonio di interesse con un ricco ultrasettantenne. Il Verismo pirandelliano risulta qui disarticolato o addirittura rovesciato, in quanto i temi tragici dell'amore e del tradimento, della "roba" e dell'onore vengono completamente sfatati, mentre il narratore contempla con sguardo già da "umorista" i progetti falliti del protagonista e il sovrano governo del caso su tutte le vicende umane. Il dominio del dialogo, di impianto già teatrale, a scapito delle parti descrittive, porta a dissolvimento l'impalcatura del romanzo verista, aprendo la strada al suo superamento.

### *Il fu Mattia Pascal:* la forma narrativa disarticolata

La consacrazione letteraria di Pirandello giunge a inizio di secolo con il terzo romanzo, *Il fu Mattia Pascal* (1904), storia di un uomo creduto morto che si rifà una vita con un nuovo nome, ma torna infine al paese natale come *fu* Mattia Pascal. In esso la tecnica verista è completamente scardinata e rifiutata, attraverso un uso straniato del tempo narrativo e la sistematica demolizione dell'unità della persona umana.

Personaggio plurimo e paradossalmente morto resuscitato, il protagonista dichiara esplicitamente l'inconoscibilità del reale, la totale casualità degli eventi, la definitiva caduta del mito della scienza.

Il romanzo segna la nascita del "personaggio" pirandelliano, privo di un'identità definita, alla mercé della società contro la quale tenta una rivolta destinata inevitabilmente al fallimento.

### *L'umorismo:* la definizione del «sentimento del contrario»

Tale personaggio "umoristico" nasce in parallelo con la prima compiuta definizione delle teorie estetiche pirandelliane, espresse nel fondamentale saggio su *L'umorismo*, scritto fra 1906 e 1908 per il concorso a ordinario di stilistica presso il Magistero di Roma, che riprende con maggior sistematicità spunti affrontati in precedenza. Il saggio consta di due parti: una più propriamente storica, che tende alla definizione dell'arte umoristica, esemplificata nelle letterature ed epoche più disparate; e una più personale, nella quale Pirandello difende le proprie concezioni poetiche e gnoseologiche.

Egli afferma che la nuova arte «umoristica» deve scaturire dalla percezione dell'insanabile contrasto fra la realtà e le affettuose illusioni di cui gli uomini l'ammantano, nel «sentimento del contrario» che fa percepire tutta l'assurdità delle vicende umane. La realizzazione di questi concetti è evidente nel romanzo coevo, *Il fu Mattia Pascal*: e non a caso il saggio è dedicato «alla buon'anima di Mattia Pascal - bibliotecario».

In polemica con Benedetto Croce, Pirandello ribadisce il ruolo insostituibile della riflessione nel concepimento e nell'esecuzione dell'opera d'arte; immaginazione, riflessione e sentimento sono per lui i canoni imprescindibili per la rappresentazione di un mondo caotico e dilacerato, che solo nell'atto creativo trova una - sia pur parziale - motivazione. E come il mondo è per lui alienato e contraddittorio, così l'uomo pirandelliano risulta disgregato, fallimentare, incomprensibile: «La presunta unità del nostro io - scrive Pirandello in un saggio pure del 1908, *Arte e scienza* - non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari».

**Il romanzo storico:  
I vecchi e i giovani**

La stagione di Pirandello romanziere continua con *I vecchi e i giovani* (scritto tra il 1906 e il 1908, edito parzialmente nel 1909 e completato nel 1913) e *Suo marito* (scritto negli stessi anni, pubblicato dopo qualche difficoltà nel 1911); nel primo egli volle rappresentare il dramma del meridione dopo l'Unità, in un «amarissimo e popoloso romanzo».

Ambientato in una Sicilia insoddisfatta per il mancato rinnovamento politico e sociale, il libro è la storia dei tradimenti della classe politica incapace di affrontare la «questione meridionale» se non con la repressione feroce e indiscriminata. Il bagno di sangue nel quale viene stroncata la sommossa popolare dei Fasci siciliani è la dimostrazione dell'inadeguatezza sia della classe politica liberale, sia del socialismo che non sa continuare e vitalizzare il moto risorgimentale nelle sue richieste più urgenti. Il rapporto che si può istituire con *I vicereé* (1894) di De Roberto mostra anche le profonde divergenze tra i due scrittori, accomunabili però nell'amara requisitoria sulla vicenda storica contemporanea.

**Suo marito, una satira  
antidannunziana**

*Suo marito* (nell'edizione postuma *Giustino Roncella nato Boggiòlo*) è romanzo bifronte: da un lato vi è ridicolizzato l'ingenuo impegno «manageriale» del Boggiòlo, volto a ottenere il successo letterario per la moglie, dall'altro è seguito il caso umano e artistico di Silvia Roncella, grande scrittrice e mediocre moglie e madre, nella cui vicenda si volle vedere ironizzata quella di Grazia Deledda. Ambientato nella Roma dei salotti letterari, dei pettegolezzi e degli scandali, del perbenismo e della corruzione (aspetto che la capitale aveva già assunto nel *Fu Mattia Pascal* e nella seconda parte de *I vecchi e i giovani*), il romanzo è una satira implicita ma violenta della Roma «bizantina» di D'Annunzio, ma ancor più una condanna della nuova figura dell'agente letterario e del ruolo della nascente industria culturale.

**Con *Si gira...* un'accusa  
alla civiltà delle macchine**

Polemico verso la cultura del divismo e verso la nuova civiltà delle macchine è anche *Si gira...*, il romanzo scritto nel 1914, pubblicato nel 1915 su «Nuova Antologia» e nel 1916 in volume (poi in parte rifatto con il nuovo titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nel 1925). Si tratta di un'opera di straordinaria attualità, che smitizzando il falso progresso della società industriale ne dimostra in pieno l'alienazione, la frenesia, la falsità, stigmatizzando «la vita ingoiata dalle macchine [...] questa vita, che non è più vita». E per descrivere con allucinata lucidità questa non-vita, questa esistenza fagocitata dalla civiltà, Pirandello attua una registrazione della realtà impassibile e monocorde: quella del diario scritto da Serafino Gubbio quasi per vendicarsi del mondo delle

macchine che lo ha nullificato, ridotto a «silenzio di cosa». Romanzo-diario e romanzo-saggio a un tempo, *Si gira...* contiene in sé anche il motivo del passaggio definitivo di Pirandello al teatro (pur con tutti i dubbi di cui si diceva): proprio per approdare da una riproduzione morta di immagini, qual è per lui il cinema, alla riproduzione d'immagini vive, di personaggi reali, quale può offrire il teatro. La guerra sopraggiunge a segnare profondamente la crisi ideologica in cui Pirandello già si dibatteva: il tramonto del vecchio mondo risorgimentale, che aveva fallito il rinnovamento propostosi, è accompagnato dal sorgere di un nuovo mondo altrettanto alienante, quello delle macchine, delle megalopoli, del totalitarismo. Se da un lato Pirandello rifiuta questa realtà, si accorge d'altro canto di non poter assumere la posizione defilata ed elitaria dell'osservatore: durante la guerra, secondo la sua stessa testimonianza, egli sente svanire il «gusto della forma narrativa» e avverte l'esigenza di parole «che scoppiassero nell'aria, dette o gridate»: riscopre - insomma - il teatro come luogo deputato all'intervento attivo dell'autore sul mondo, il palcoscenico come spazio di rappresentatività nel suo valore «politico» e didattico.

**La ritardata attività  
teatrale e il contrasto  
tra testo scritto  
e realizzazione scenica**

Iniziata già a fine Ottocento, l'attività teatrale occupa in maniera sempre più esaustiva Pirandello a partire dal 1916, dandogli fama in Italia e ancor più sulla scena europea e mondiale. Se la scelta decisiva per tale forma ritarda fino al secondo decennio del Novecento, ciò è dovuto principalmente alla diffidenza verso il mondo degli attori e addirittura al dubbio che il teatro possa avere pieno titolo di forma d'arte. In due articoli pubblicati nel decennio che precede la grande fioritura della sua opera drammaturgica (*L'azione parlata*, 1899, e *Illustratori, attori e traduttori*, 1907), Pirandello aveva infatti teorizzato una diminuzione, addirittura un «tradimento» dell'arte, nel passaggio dal testo teatrale scritto (e prima ancora pensato e «vissuto» dall'autore) alla sua realizzazione concreta sul palcoscenico, dove esso deve fare i conti con la realtà materiale degli attori, dei costumi, della scenografia, della regia teatrale. E dopo esser tornato al teatro anche per fini economici Pirandello ribadirà ancora la sua condanna con *i Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), attuazione in scena delle sue considerazioni negative sul mondo del teatro. Negli stessi anni afferma: «L'attore deve fare e fa per forza il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta; gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale d'un palcoscenico» (L. Pirandello, *Teatro e letteratura*).

### La «vivezza» del teatro in dialetto siciliano

Il ritorno al teatro si attua dapprima in ambito dialettale: Pirandello compone in siciliano *Pensaci, Giacomino!* (1916), *Liola* (1917), *A birritta cu' i ciancianeddi* (*Il berretto a sonagli*, 1917), *A giarra* (*La giara*, 1917), *A vilanza* (*La bilancia*, 1917), *A patenti* (*La patente*, 1919), *Cappiddazzu paga tuttu* (*Cappellaccio paga tutto*, scritta nel 1917, edita nel 1922) e traduce o riduce opere già composte in lingua come *Lumie di Sicilia* (1916), *La morsa* (1917), *Tutto per bene* (*Ccu i nguanti gialli*, 1921), *U Ciclopu* (da Euripide, 1919), *Glaucu* (da E.L. Morselli). Nonostante i dubbi ripetutamente sottolineati circa la trascrizione teatrale del testo, che egli vede come una «traduzione» e spesso un tradimento della creazione artistica originale, e pur nella consapevolezza dei limiti che l'uso del dialetto comporta (se ne veda un quadro lucidissimo nell'articolo sul *Teatro siciliano* del 1909), la scelta pirandelliana si giustifica anzitutto come ricerca di una «vivezza» o «natività opportuna che è condizione prima e imprescindibile dell'arte», e che il dialetto può appunto esprimere meglio della lingua; e in secondo luogo come manifestazione e realizzazione di un mondo che urgeva nello scrittore e premeva per venire alla luce, «un povero mondo di bisogni primi, di primi affetti, intimi, originarii, nudi, e nude cose, di semplicità elementare, in preda a una necessità fatale» (come si esprime a proposito di Verga nella celebrazione del 1920).

### Il dramma «umoristico» e il «giuoco delle parti»

Ma questo mondo primigenio e assolutamente semplice comincia quasi subito a complicarsi e a essere contestato in virtù di una visione «umoristica» del reale, quale Pirandello aveva già teorizzato nel saggio del 1908 e in parte trasferito in novelle e romanzi; il mondo verghiano della «roba», della tradizione, dei ruoli fissi e immutabili, viene capovolto: protagonisti divengono i personaggi «stonati», «fuori di chiave», con la forza del loro ragionamento paradossale, della loro riflessione deformante, con la loro carica provocatoria verso il mondo borghese benpensante.

Dal dramma naturalistico si passa perciò al dramma «umoristico», soprattutto con *Se non così* (1915), il «mistero profano» *All'uscita* (edito nel 1916, rappresentato per la prima volta nel 1922), *Il piacere dell'onestà* (1917), *Ma non è una cosa seria* (1917) e con la «parabola» polemica *Così è (se vi pare)* (1917). In quest'ultima opera un'intera città si coalizza contro due personaggi colpevoli unicamente di essere «diversi», attuando nei loro confronti un'inchiesta spietata e ossessiva, che infine scopre solo l'inconoscibilità del reale e l'impossibilità per ciascuno di uscire dalla parte che recita di fronte al mondo.

Punto d'arrivo di questa fase della produzione teatrale di Pirandello è appunto il «giuoco delle parti»: poiché

ognuno nella società è inquadrato in una forma immutabile, da cui inutilmente tenta di liberarsi, l'unica possibilità è quella di delegittimare tali ruoli sociali attraverso l'«umorismo», di capovolgerli, di mimetizzarsi in essi. Solamente in questo modo risulta possibile affermare la propria fluida e mutevole realtà interiore; e quando la società crede di poterla frenare e imprigionare, al personaggio pirandelliano resta ancora una via di fuga: quella della pazzia, segno di libertà e di assoluto individualismo.

Questi meccanismi sono particolarmente evidenti all'interno della famiglia, dove i ruoli parentali e filiali si intricano, si capovolgono, si sfaldano, in una continua trasgressione che diviene la regola di un mondo in crisi. Spesso anzi l'ambiente prescelto da Pirandello è quello chiuso e carico di tabù della Sicilia, di cui viene evidenziato il legalismo ossessivo e puramente esteriore. Oltre a *Il giuoco delle parti* (1918), sviluppano questi temi *L'innesto* (1919), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), *Come prima, meglio di prima* (1920) e *La signora Morli, una e due* (1920).

### Dal teatro «umoristico» al «teatro nel teatro»

Il passo successivo è quello in cui viene messa in scena non più la vita ma il teatro stesso: è il passaggio al meta-teatro, al «teatro nel teatro». Tale formula è esplicitamente adottata nella trilogia comprendente *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930): più che dell'inclusione di una scena in un'altra, si tratta qui di un'invasione quasi incontrollabile, di una violenta intrusione da parte di ciò che era estraneo alla scena. Il personaggio allora, per presentarsi al pubblico, rifiuta sia la mediazione dell'autore, sia quella degli attori, incrinando con ciò stesso la «compattezza» del palcoscenico, della finzione teatrale; dichiara perciò la morte (o quantomeno l'eclissi) del testo, a vantaggio di un semplice canovaccio che decide di gestire in maniera del tutto autonoma rispetto al «creatore» dell'opera d'arte, allo scrittore. Si tratta però di una finzione, in quanto tali commedie sono ancor più «programmate» delle altre. A questi due conflitti (quello tra mondo reale dei personaggi e mondo fittizio del palcoscenico, e quello fra personaggi e autore) si sovrappone il conflitto (non esplicitato) fra il testo così come l'ha immaginato l'autore e la sua realizzazione concreta nella messa in scena, conflitto già rilevato da Pirandello nei saggi sul teatro fin dai tardi anni novanta. La vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* ruota sull'apparizione dei sei (il Padre, la Madre, il Figlio, la Figliastro, il Ragazzo e la Bambina) che mettono in scena il proprio dramma a scapito degli attori e contro la volontà dello stesso autore.

Al centro sta l'apparizione di madama Pace tra il Padre, la Figliastro e la Madre: «momento eterno» (come lo definisce Pirandello) nel quale l'opera d'arte cerca di sfuggire alla sua consunzione e «vive sempre, in quanto è forma». L'arte quindi è in grado di creare il personaggio anche solo evocandone il nome. In *Ciascuno a suo modo* tale eternità della forma artistica è continuamente messa in crisi dall'irrompere della realtà esterna al teatro, che di fatto impedisce la rappresentazione. In *Questa sera si recita a soggetto* lo scontro si svolge principalmente tra l'autore (assente e contestato) e il regista, che vuol far prevalere la creazione scenica sul testo, fino a proclamare l'inconoscibilità di quest'ultimo: «Per giudicare il testo, bisognerebbe conoscerlo; e a teatro non si può, attraverso un'interpretazione che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da cert'altri, sarà per forza un'altra». Si capovolge allora il rapporto: non ci sono più, come nei *Sei personaggi*, dei personaggi che vogliono vivere sulla scena prescindendo dagli attori, ma degli attori che si immedesimano a tal punto nell'opera di creazione artistica da divenire personaggi.

A conclusione della trilogia Pirandello non assegna il primato a nessuna delle parti in causa, ma riscopre che autore, attori e regista sono tutti necessari a «dar vita all'opera d'arte che tutti li comprende e senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragion d'essere».

**Enrico IV e la pazzia,  
omologa al teatro  
nel creare  
realtà diverse**

Apparentabile a questi tre drammi è pure l'*Enrico IV* (1922), quasi un'apologia dell'attore, in quanto il protagonista, impazzito per una caduta da cavallo, riesce in ogni modo a impersonare l'imperatore: sia inconsapevolmente, quando è pazzo, sia con piena consapevolezza, una volta rinsavito. Anzi, egli assume via via tutte le funzioni teatrali, risultando oltre che attore, creatore del canovaccio, scenografo e regista (nel muovere a suo piacimento la recitazione di chi lo incontra). Anche qui dunque siamo in presenza del «teatro nel teatro», di una finzione che si propone come realtà anche se tutti sono coscienti del contrario; la pazzia è infatti omologa del teatro in quanto crea una realtà diversa, permettendo la crescita di un mondo alternativo, altrettanto reale di quello «vero».

**La destrutturazione  
del personaggio  
e della narrazione in  
*Uno, nessuno e centomila***

Sviluppo di *Stefano Giogli*, *uno e due*, una novella del 1909, l'ultimo romanzo di Pirandello è in gestazione già dal 1910 (come rivela una lettera a Bontempelli), ma la sua stesura si prolunga per quasi quindici anni, fino alla stampa nel 1925-26 con il titolo definitivo di *Uno, nessuno e centomila*. In questa lunghissima permanenza sullo scrittoio pirandelliano, il brogliaccio diviene fonte ricchissima di materiali che vengono man mano riutilizzati

per novelle, articoli e drammi, fino a prestare pagine famose agli stessi *Sei personaggi in cerca d'autore*. E quando finalmente l'opera è pubblicata, risulta quindi non più «proemio» dell'attività teatrale pirandelliana, ma piuttosto riepilogo.

Il romanzo «più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita» (così l'autore in una lettera autobiografica) mette in scena il personaggio più carico di autoconsapevolezza dell'intero mondo pirandelliano, Vitangelo Moscarda, che rifiuta ogni certezza preconstituita, ogni «forma» che la società voglia imporgli, fino ad assumere i connotati dell'inetto, desideroso solo di tornare «alla freschezza di impressioni, alla duttilità dell'infanzia». Pirandello sembra godere perfidamente nello smontare pezzo per pezzo il personaggio, con amara e feroce ironia, fino a renderlo ombra di se stesso; lo si può accostare a Tristram Shandy - il protagonista dell'omonimo romanzo di Laurence Sterne (1760) -, un personaggio raziocinante e anarchico che si svincola definitivamente dalle pastoie della società per ritrovare se stesso, un uomo che muore ogni attimo e rinasce «nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in sé, ma in ogni cosa fuori».

Il romanzo è articolato in una serie di capitoletti con titoli umoristici (nominali o dialogici), in un monologo continuamente intercalato di esclamazioni e interrogazioni rivolte al lettore; l'andamento che ne risulta è franto e involuto, proprio per affermare l'impossibilità di una conoscenza organica e coerente della persona e del mondo stesso.

**Il teatro dei miti**

L'ultima fase della produzione teatrale pirandelliana, dal 1927 in poi, vede da un lato la ripresa di temi già sperimentati (ciò è tipico di un'opera che non vede un vero sviluppo diacronico di temi e motivi, ma la loro costante rivisitazione), soprattutto nei testi destinati alla recitazione di Marta Abba (*Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *Quando si è qualcuno*); dall'altro lato la novità di una «trilogia del mito» che tende sempre più decisamente allo sperimentalismo.

*La nuova colonia*, «mito sociale» del 1928 (ma già progettata come opera di Silvia Roncella in *Suo marito*), *Lazzaro* del 1929 e l'incompiuto *I giganti della montagna*, «mito dell'arte», propongono infatti un teatro a tesi come logica conclusione di un itinerario ininterrotto di ricerca. In essi Pirandello ribadisce la sua concezione negativa della società: quella società che nella *Nuova colonia* ricostruisce un mondo di intrighi, invidie e violenza; quella che in *Lazzaro* rimane legata a pratiche bigotte o a illusorie convinzioni scientifiche; quella che nel finale dei *Giganti della montagna* fa a pezzi la contessa Ilse, simbolo dell'arte. Sopravvive a queste catastrofi solo il mito della

maternità (reale o trasfigurata nella creazione artistica): così la prostituta La Spera è l'unica superstita all'inabissarsi dell'isola; così Sara - in quanto madre - riesce laddove il padre, il fratello e il medico falliscono. Solo l'ultima opera, rimasta priva di una conclusione, non lascia vedere con chiarezza la vittoria del mito, anche se le ultime parole di Pirandello morente, riferite dal figlio Stefano, possono far balenare una risposta: «C'è, mi disse sorridendo, un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto». È il ritorno alla terra natale, là dove Pirandello era caduto «una notte di giugno [...] come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna di olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano» (come narra in tono fiabesco nella sua autobiografia fantastica). È la poesia che riafferma il suo potere oltre ogni rifiuto degli uomini, oltre le incomprensioni e i tradimenti della vita umana, sempre pronta a trasferirsi nella «realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza» (L. Pirandello, *I giganti della montagna*).

#### La lingua pirandelliana: una mediazione tra dialetto e lingua scritta

Il dibattito sulla lingua è costantemente presente nell'opera pirandelliana, fin dalla tesi di laurea, e si specifica in alcuni saggi significativi come *Prosa moderna* (1890), *Per la solita questione della lingua* (1890), *Teatro siciliano* (1909), *Teatro e letteratura* (1918) e nel famoso discorso per l'ottantesimo compleanno di Verga, tenuto a Catania nel 1920.

La scelta fra dialetto e lingua letteraria, nonché fra lingua scritta e lingua parlata, si presenta a Pirandello come un problema di ardua definizione («dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole e si trova nei libri»); la sua stessa alternanza fra dialetto e lingua testimonia la volontà di non rinunciare a ciò che è vivo nei vari dialetti, ma nello stesso tempo l'esigenza di ottenere un pubblico più vasto di quello unicamente dialettale.

Ben presto la soluzione è trovata nell'appropriazione di una lingua nuova di mediazione fra dialetto e italiano scritto: una *koinè* dal lessico composito, ora raffinato e letterario, ora ricco di elementi dialettali e gergali, ora specialistico e tecnico; dalla sintassi agile e spumeggiante, assai vicina al parlato; dalla netta prevalenza del dialogo di stampo teatrale, che tende perfino a riprodurre la gestualità dei parlanti.

#### Edizioni complete

Sta uscendo la nuova edizione critica delle *Opere* curata da G. Macchia e M. Costanzo, presso l'editore milanese Mondadori: *Tutti i romanzi* (due volumi), 1973; *Novelle per un anno* (tre volumi in due tomi ciascuno), 1985-87-90; *Maschere nude* (per ora il primo volume, a cura di A. d'Amico), 1986. Le altre opere teatrali per ora sono fruibili nell'edizione Mondadori in dieci volumi, in parte allestita da Pirandello stesso, edita dal 1933 al 1938, oppure negli "Oscar"

Mondadori da questa ricavati. Per gli scritti teorici bisogna rifarsi al volume *Saggi, poesie, scritti vari* curato da Lo Vecchio-Musti, sempre per Mondadori (1977). *L'umorismo* è leggibile anche in edizione economica a cura di S. Guglielmino (Mondadori, Milano 1986). Tra le edizioni commentate si segnala *Il fu Mattia Pascal* a cura di C. Toscani (Mondadori, Milano 1988) e l'antologia *Dalle novelle al teatro*, a cura di P. Briganti (Ed. Scol. Bruno Mondadori, Milano 1990).

#### SCHEDA

#### La fortuna critica di Pirandello

Fino alla grande guerra si può dire che la produzione pirandelliana non sia stata assolutamente apprezzata dalla critica: i pochi che intervennero non seppero assolutamente riconoscerne la grandezza, e addirittura clamorose furono le stroncature di Croce nel 1909 e di Serra nel 1913 (Croce ribadì il suo giudizio assolutamente negativo sulla «pseudofilosofia» di Pirandello e sulla sua arte ancora nel 1935, dopo l'assegnazione del Nobel). Qualche voce favorevole cominciò ad alzarsi nel primo dopoguerra: Antonio Gramsci noto in particolare il contributo dato alla sprovvincializzazione della letteratura italiana; e nel 1919 uscì il primo articolo fortemente positivo a opera di Federigo Tozzi, che sottolineava il «realismo» di tipo «brutale» e rude, l'«assurdo», l'«inquietudine» e la violenza stilistica, l'«interna tragicità dei contenuti (un «mondo di cattivi, di pazzi e di malati»)). Nel 1922 intervenne Adriano Tilgher con i fondamentali *Studi sul teatro contemporaneo*, nei quali per la prima volta si dava credito al teatro pirandelliano (pur con la stroncatura di certi testi come

*Pensaci, Giacomino!*): a lui si deve anche la prima teorizzazione del binomio «vita-forma» (la *vita* dei personaggi si iscrive e cristallizza in una *forma* che è l'unica percepibile dall'esterno, e a cui essi tentano invano di sottrarsi), che tanta fortuna ebbe in seguito nella definizione del sistema pirandelliano.

#### La progressiva fortuna critica a cominciare dagli anni venti

Negli anni venti si infittì l'interesse dei critici, che rivolsero la loro attenzione all'una o all'altra fase dell'opera pirandelliana, ma non seppero valutarne appieno la compattezza e coerenza stilistica e ideologica. In particolare il teatro era spesso tacciato di «cerebralismo», e solo Piero Gobetti tentò di rifiutare tale concezione nelle sue recensioni teatrali, raccolte nel 1927 in *Opera critica*. La grande stagione della fortuna critica pirandelliana (il successo di pubblico non era mai mancato) cominciò solo dopo la sua morte, quando se ne comincia-

rono ad analizzare con acume temi e strutture, giungendo a una prima valutazione della «classicità» della sua proposta: lucidissima fu in tal senso la lettura di C. Debenedetti in *Una giornata di Pirandello* (1937). Nel secondo dopoguerra finalmente la critica, liberatasi dalle diffidenze di ascendenza crociana, poté approfondire le sue analisi, anche alla luce dei nuovi indirizzi: la critica sociologica, quella psicoanalitica, quella marxista si dedicarono allora a letture sempre più convincenti, specialmente sul teatro. In particolare N. Sapegno (1947) rivalutò il significato storico della produzione pirandelliana, ricercandone le valenze ideologiche; C. Petronio (1950) lo inserì nel contesto della crisi della borghesia liberale di fine secolo; L. Trombadore ne fece addirittura un esponente della «letteratura d'opposizione» e di protesta (*Pirandello e i fasci siciliani*, 1955), forzando alquanto la sua posizione politica. Negli anni sessanta le interpretazioni ideologiche si moltiplicarono, a partire dal fondamentale contributo offerto dal *Congresso Internazionale* che si tenne a Ve-

nezia nel 1961 (gli *Atti* vennero poi editi da Le Monnier nel 1967), che segnò la grande celebrazione del teatro pirandelliano, in contemporanea con l'esplosione del "teatro dell'assurdo" europeo. Gli interventi principali furono allora quelli di C. Salinari (1960), che ascriveva Pirandello al contesto del Decadentismo europeo, ma assegnandogli il ruolo egemone di lucida «coscienza della crisi»; di A.L. De Castris (1962), che ne tracciò le coordinate di intellettuale isolato, coerente con la propria ideologia della crisi; di R. Barilli (1964 e 1972), che ne faceva lo spartiacque tra il Naturalismo e la grande stagione novecentesca. Il dibattito si accentuò soprattutto in occasione dell'intervento di G.F. Vené (*Pirandello fascista*, 1971), che affrontò in particolar modo il dibattito nodo dell'adesione di Pirandello al fascismo nel 1924.

Anche la critica stilistica portò il suo contributo, soprattutto a par-

tire dal fondamentale saggio di B. Terracini, *Le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello* (1966), che affrontava compiutamente tale amplissimo settore della sua produzione, osservando la permanente «ambiguità» di Pirandello fra dialetto e lingua, e l'«equilibrio» compositivo e stilistico raggiunto via via nelle raccolte novellistiche. L'approfondimento degli aspetti stilistici caratterizza gli ultimi decenni di studi: basterebbe citare i lavori di G. Macchia (1969 e 1981), di M.L. Altieri Biagi (1980) e gli interventi al Convegno di Verona del 1983 (*Il romanzo di Pirandello e Svevo*, 1984).

#### Il recente interesse per il teatro e per la promozione delle opere in un quadro europeo

Infine pure il teatro ha avuto resa giustizia, dopo decenni di incomprensioni e stroncature (o

mezze concessioni poco convincenti), soprattutto nei volumi miscelanei *Pirandello e il teatro del suo tempo* (1983) e *Pirandello 1986* (1987), e nei saggi di P. Briganti (*Scrivere la vita. Sul teatro pirandelliano*, 1984) e R. Scivano (*La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, 1987). Recentemente gli interessi dei critici si sono accentrati sulla formazione dell'opera pirandelliana (dopo i pionieristici lavori degli anni sessanta) e sull'importanza di Pirandello nel quadro novecentesco europeo: fra i molti titoli è opportuno menzionare almeno *Pirandello nel romanzo europeo* (1987) di C. Mazzacurati e *Teoria del dramma moderno* (1976) di P. Szondi, che restituisce dimensione mondiale al teatro pirandelliano.

Fondamentali sono infine i volumi miscelanei prodotti fin dagli anni settanta dal Centro nazionale di studi pirandelliani di Agrigento.

## L'OPERA Il fu Mattia Pascal

Scritto nei primi anni del Novecento, in uno dei periodi più tormentati della vita di Pirandello, il romanzo fu pubblicato a puntate sulla "Nuova Antologia" tra il 16 aprile e il 16 giugno 1904 e immediatamente dopo in volume per i tipi della stessa rivista. Fu riedito nel 1910 e 1918 presso Treves con tagli e puntualizzazioni che giovano a una maggior aderenza alla poetica dell'«umorismo», e nel 1921 presso Bemporad con l'aggiunta di un'Avvertenza sugli *scrupoli della fantasia*, che avrebbe dovuto, secondo l'autore, rispondere alle critiche suscitate. Il romanzo narra la vicenda di un uomo che, oppresso da una situazione familiare insostenibile, approfitta di un'inattesa vincita a Montecarlo e del ritrovamento di un suicida erroneamente identificato come Mattia Pascal stesso, per cambiare nome e vita. A Roma egli diviene Adriano Meis, cambia perfino i connotati: ma deve accorgersi ben presto dell'impossibilità di esistere al di fuori di ogni norma e legge. Deciso quindi a ritornare a Miragno, il paese natale, inscena un nuovo finto suicidio: ma presentandosi alla moglie e ai compaesani scopre di essere ormai totalmente emarginato e alienato. Per sopravvivere deve adattarsi a essere unicamente il fu Mattia Pascal, ritagliandosi un'identità a rovescio, come di un redivivo sopravvissuto a se stesso. I diciotto capitoli con brevi titoli possono scandirsi in tre blocchi narrativi: i capitoli 1-5, dove prevale la descrizione comico-satirica della "prima vita" di Mattia Pascal; i capitoli 6-16, quelli della "prima morte", dell'evasione fantastica di Mattia, che si trasforma in Adriano Meis; i capitoli 17-18, dove avviene la "rincarnazione" del fu Mattia Pascal. Con questo romanzo Pirandello chiude definitivamente i conti con Naturalismo e Verismo. Infatti anche se in apparenza non si nota una grande differenza di tecniche di scrittura rispetto ai maestri veristi, tuttavia in Pirandello accade che i loro schemi siano utilizzati con un'ironia tagliente, che viene a ribaltarne la valenza: e alla fine risulta chiaramente l'impossibilità di analizzare e riprodurre la realtà in maniera oggettiva, e quindi la totale disintegrazione del protagonista. Mattia Pascal, l'uomo senz'ombra, l'«inetto a tutto», «attore di una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare» (come si legge nel quinto capitolo), narra la propria vita da un punto successivo alla sua perdita di identità. Non più persona, ma "personaggia" rivolta contro la società. Eroe sdoppiato (anzi, triplicato), Mattia scrive un'autobiografia doppiamente evanescente, molteplice e sfuggente: partito dalla coscienza della propria identità («Una delle poche cose, anzi forse la sola che sapevo di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»), egli approda infine alla cancellazione del nome, cioè di ogni sua conoscenza. La novità principale del romanzo risiede soprattutto nella rivoluzione strutturale operata attraverso lo smontaggio della dimensione cronologica (fino ad allora fondamentalmente rispettata nei romanzi), che porta a un corto circuito fra il tempo "oggettivo" della storia e quello "soggettivo" del personaggio, per il quale il passato è solo memoria frammentaria (o addirittura falsa, come nel caso di Adriano Meis, che è semplicemente «un uomo inventato»); e il presente stesso sfugge, in quanto non può essere vissuto in pienezza da un uomo privo di identità personale; anche il futuro è quindi privo di sbocchi. Prevale invece nel romanzo un tempo circolare, per cui la vicenda torna infine all'inizio, sottolineando l'identità vuota di Mattia Pascal e di Adriano Meis. Anche dal punto di vista stilistico il romanzo risponde appieno alla poetica dell'«umorismo», in quanto rifiuta la mediazione del narratore esterno e onnisciente, sostituito da un narratore dubbioso e autoironico, che frantuma continuamente la realtà autobiografica fino a renderla iriconoscibile. Ne scaturisce una narrazione straniata, continuamente ammiccante al lettore, con il quale il dialogo è costante e coinvolgente. La struttura che ne risulta è a più piani intrecciati, dove si combinano il "viaggio in avanti" della peregrinazione, della fuga e dell'evasione, con quello "a ritroso" della ricerca di sé, dell'avventura esistenziale del protagonista.