

# L'illuminista

Rivista di cultura contemporanea fondata e diretta da Walter Pedullà

numero 46-47-48  
dicembre 2016

# **L'ILLUMINISTA**

Quadrimestrale di cultura contemporanea

N. 46-47-48 - anno XVI - 2016

Finito di stampare: dicembre 2016

Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma

n. 00622/99 del 24.12.1999

**DIPARTIMENTO DI STUDI GRECO-LATINI, ITALIANI,  
SCENICO-MUSICALI**

**PERIODICO DI PROPRIETÀ DELL'UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"**

**SEDE:** Roma, P.le Aldo Moro, 5

**RAPPRESENTANTE LEGALE:** Prof. Eugenio Gaudio

**IMPAGINAZIONE E STAMPA**

Edizioni Ponte Sisto

**DIRETTORE:** Walter Pedullà

**VICE DIRETTORE:** Francesco Muzzioli

**DIRETTORE RESPONSABILE:** Silvana Cirillo

**SEGRETERIA DI REDAZIONE:** Andrea Cedola, Simona Cigliana

**REDAZIONE:** Andrea Cedola, Stefano Francia, Stefano Gallerani, Arturo Mazzearella,  
Roberto Milana, Giorgio Patrizi, Alessandra Pepe, Tommaso Pomilio, Carlo Serafini,  
Siriana Sgavicchia

*Numero 46-47-48: 30,00 euro*

*Abbonamento annuo (3 nn.): 30,00 euro*

ISSN 1720-5395

**Edizioni Ponte Sisto**

Sede legale: Via di Monserrato, 109 - 00186 Roma

Sede operativa: Via delle Zoccolette, 25 - 00186 Roma

Tel. 066868444 - E-mail: [info@edizionipontesisto.it](mailto:info@edizionipontesisto.it)

[www.edizionipontesisto.it](http://www.edizionipontesisto.it)

In copertina: Bontempelli ritratto da Lido Contemori

# L'illuminista

Rivista di cultura contemporanea fondata dal direttore scientifico Walter Pedullà

## IL REALISMO MAGICO

a cura di

**Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli**

PONTE  
SISTO  


**COMITATO SCIENTIFICO:** Walter Pedullà (direttore), Beatrice Alfonzetti, Daniela Aronica (Univ. Barcellona), Novella Bellucci, Paolo Bertetto, Nino Borsellino, Andrea Cortellessa, Roberto Fedi, Giulio Ferroni, Biancamaria Frabotta, José Luis Gotor, Luigi Lombardi Satriani, Michele Mari, William Marx (Univ. Sorbonne, Parigi), Predrag Matvejevic, Arturo Mazzeola, Giorgio Patrizi, Rosanna Pettinelli, Marzio Pieri, Amedeo Quondam, Fanny Rubio (Univ. Madrid), Vera Stepanenko (Univ. Mosca), Paolo Valesio (Univ. Columbia, New York)

# indice

11      **EDITORIALE** di Walter Pedullà

## **TESTI INEDITI E RARI**

19      Silvana Cirillo  
INTERVISTA AD ANTONIO ANIANTE

23      Antonio Aniante  
LETTERA A FALQUI

25      Giovanni Artieri  
900 - FASCICOLO SECONDO

29      Giovanni Artieri  
BONTEMPELLI E GLI AMICI

37      Paola Masino  
MODA

39      Gian Gaspare Napolitano  
DIFESA DI UNA GENERAZIONE

43      Gian Gaspare Napolitano  
MATURITÀ DEL ROMANZO

47      Gian Gaspare Napolitano  
LA SOLITUDINE DI PIRANDELLO  
RIFLESSA NELLE LETTERE A BONTEMPELLI

53      ANNA MARIA ORTESE A PAOLA MASINO

- 57 Anna Maria Ortese  
L'UCCELLO DEL "NO"
- 61 Giovanni Titta Rosa  
RICORDO DI ORIO VERGANI

## **SAGGI INEDITI**

- 69 Renato Barilli  
OSCILLAZIONI DELLA NARRATIVA  
VERSO IL MAGICO
- 79 Floriana Calitti  
*ACCESSUS AD AUCTORES:*  
GLI INIZI LETTERARI DI ELSA MORANTE
- 89 Andrea Cedola  
IL CORPO DEL PERSONAGGIO
- 111 Simona Cigliana  
PAOLA MASINO, MASSIMO BONTEMPELLI  
E IL LATO ECCENTRICO DEL NOVECENTISMO
- 135 Silvana Cirillo  
A SPASSO CON G.G. NAPOLITANO  
TRA I GIOVANI NOVECENTIERI...
- 157 Rocco Familiari  
REALISMO MAGICO:  
UN LOGO DI SUCCESSO
- 207 Paolo Massari  
UNO, CENTO, '900 MALAPARTE
- 219 Roberto Milana  
MORAVIA E IL REALISMO MAGICO

- Francesco Muzzioli  
**237** LE DIVERSE FUNZIONI DEL REALISMO MAGICO:  
UNA NOZIONE OSSIMORICA E LE SUE METAMORFOSI
- Giorgio Patrizi  
**255** ANNA MARIA ORTESE:  
SE IL ROMANZO È MAGICO
- Tommaso Pomilio  
**261** COI FILI E SENZA FILI.  
ANTONIO ANIANTE, FUMISTA
- Carlo Serafini  
**275** REALTÀ, FANTASIA E MORTE NEL PRIMO MOROVICH

## **SAGGI EDITI**

- Massimo Bontempelli  
**289** PIRANDELLO O DEL CANDORE
- Emilio Cecchi  
**294** BRUNO BARILLI
- Giorgio Luti  
**299** TRA EQUIVOCO E FRONDA
- Franco Trequadrini  
**303** GIAN GASPARE NAPOLITANO
- Ruggero Jacobbi  
**309** INTRODUZIONE A *L'AVVENTURA NOVECENTISTA*
- CARLO BO  
**316** Nicola Lisi
- Ruggero Jacobbi  
**319** MARCELLO GALLIAN

- 329 Vittorio Vettori  
ANTONIO ANIANTE
- 332 Gino Baratta  
LO SPECCHIO, IL DOPPIO
- 337 Annamaria Andreoli  
MITI DEL NOVECENTO  
NELLA LETTERATURA DEGLI ANNI VENTI
- 341 Giorgio Barberi Squarotti  
INVENZIONE E ALLEGORIA:  
IL "FANTASTICO" DEGLI ANNI TRENTA.  
MORAVIA, MOROVICH
- 351 Maurizio Fagiolo Dell'Arco  
REALISMO MAGICO
- 354 Apollonia Striano  
NOVECENTISMO A NAPOLI:  
GIOVANNI ARTIERI
- 361 Ugo Piscopo  
MASSIMO BONTEMPELLI.  
PER UNA MODERNITÀ DALLE PARETI LISCE
- 371 Silvana Cirillo  
L'ESPRESSIONISMO DRAMMATICO  
DI MARCELLO GALLIAN
- 381 Fabrizio Fabbri  
BONTEMPELLI E IL REALISMO MAGICO
- 391 Silvana Cirillo  
DALLA POETICA METAFISICA A "900"
- 395 Silvana Cirillo  
DI ALCUNI "REALISTI MAGICI":  
CORRADO ALVARO, LIBERO DE LIBERO, PAOLA MASINO



- Aldo Mastropasqua  
**418** L'ESORDIO TEATRALE DI DE LIBERO  
E LE AVANGUARDIE A ROMA NEGLI ANNI VENTI
- Patricia Gaborik  
**424** LA STRADA NON PRESA
- Silvana Cirillo  
**436** TRA REALISMO MAGICO E SURREALISMO:  
IL MONDO VISIONARIO DI ANNA MARIA ORTESE
- Walter Pedullà  
**454** IL "BACIO CATTIVO" DI MELUSINA

# Il corpo del personaggio

## Sul realismo *magico-creaturale* delle *Novelle per un anno*

di **Andrea Cedola**

Dei rapporti personali e della reciproca influenza poetica e intellettuale tra Pirandello e Bontempelli gli studiosi hanno da tempo ampiamente trattato,<sup>1</sup> così che mi pare di poter quasi fare un salto e prendere in prestito, per introdurre queste mie note sull'ipotesi d'esistenza e d'individuazione di un "Pirandello magico", una di quelle sintesi al fosforo cui Walter Pedullà ci ha abituati: è nuova e conclusiva (l'ho presa dal suo *Mondo visto da sotto*, nel capitolo su Melusina, qui in parte riprodotto),<sup>2</sup> quando definisce l'umorista Pirandello "maestro e *allievo* di Bontempelli". Il dato è questo, assodato in modo ancor più chiaro di quanto già Renato Barilli avesse fatto notando che "l'intera tematica svolta da Bontempelli sembra adattarsi a quella pirandelliana come la parte al tutto, esservi cioè contenuta, senza tuttavia identificarsi con essa".<sup>3</sup> Credo che i fantasmi ironici dei due scrittori non se ne avranno per questi accostamenti e affrattamenti un po' arbitrari, non (tutti) rigorosamente fondati sulla filologia - Novecentismo, Uморismo, Realismo, Magia, Bontempelliano, Pirandelliano -, visto che a suggerirne qualcuno (se non un gemellaggio, almeno un'affinità di carattere e *sentimento*) sono stati addirittura loro stessi; Bontempelli, per es. nella sua famosa commemorazione (*Pirandello o del candore*, 1937, su cui torno a breve); e Pirandello, con mia candida sorpresa, in una lettera a Bontempelli del 26 giugno 1910, anch'essa inserita in questo numero dell'"*Illuminista*",<sup>4</sup> della quale ecco un brano saliente:

Ha veduto che parecchi han notato una certa *somiglianza* fra lei e me. È vero. Io *mi sento in Lei* tante e tante, e certamente avverrà anche a Lei di *sentirsi in me*, spesso. Mi accorgo di non poter giudicare le *sue cose*, o meglio, criticarle: io le *provo* in me, proprio come le ha *provate* Lei, senza poterle giudicare. E sono sicuro che tante cose mie, che a me non piacciono, non piaceranno neanche a Lei, e viceversa. Ma se Ella ha della vita un *sentimento* simile al mio, per carità io le auguro, caro Bontempelli di non avere un destino pari al mio<sup>5</sup>



Felice Casorati,  
Bambina seduta a terra

Se il dato di partenza è assodato e pienamente acquisito, credo che la questione del realismo magico pirandelliano debba peraltro essere qui stralciata con un “no” (Pirandello non è un realista magico), e essere posta, o meglio reimpostata, su un piano diverso: e innanzitutto, a quale livello della produzione e della poetica pirandelliana, e in particolare quali delle *sue cose*, Massimo Bontempelli può aver *sentite proprie e provate in sé* (e *viceversa*)? Mi propongo, in altri termini, di misurare lo spessore di quanto dell’opera del *candido* Pirandello il critico-*allievo* Bontempelli, teorico-*maestro* del realismo magico, può aver considerato in qualche modo *somigliante*, o consono, a quel che lui stesso (anche su sua prima istigazione e incoraggiamento)<sup>6</sup> andava facendo e architettando; rilevare e analizzare alcuni tratti effettivi, singole e articolate componenti, e la natura (o forma espressiva) di quella speciale tensione conoscitiva e creativa di Pirandello nella quale Bontempelli può aver riconosciuto l’originale attitudine *primitiva* e elementare a “sentire, attraverso un’inquietudine intensa, *quasi un’altra dimensione* in cui la vita nostra si proietta” (secondo la “vera norma” da lui prescritta all’arte della terza Epoca: “raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno”; l’arte che “abbiamo chiamato [...] *realismo magico*”).<sup>7</sup> Uno sguardo, pertanto, non proprio sul realismo magico pirandelliano, ma sul Pirandello (secondo Bontempelli) bontempelliano (con la *scacchiera* dei suoi giochi posta, per regola o presupposto, *davanti allo specchio*: parliamo di lui, attraverso l’altro).

Per cominciare: come valuta, Bontempelli, l’opera di Pirandello? Nel discorso pronunciato nel 1937, cui prima accennavo,<sup>8</sup> celebrando lo scrittore in un ritratto insieme umano e poetico, ne esalta certi connotati che può essere utile considerare per un primo tracciato. Secondo Bontempelli, “il carattere originante che muove e spiega tutto Pirandello, è una qualità elementare, molto rara, la più rara: *il candore*.”<sup>9</sup> Quel candore dell’*anima* che è condizione essenziale (e necessaria allo *stupore*)<sup>10</sup> delle figure realistico-magiche bontempelliane,<sup>11</sup> attributo persino soprannominale della sua Minnie, già protagonista del racconto del 1924 da cui Pirandello stesso lo ha convinto a sviluppare la *pièce* del 1927.<sup>12</sup> Lui e l’altro, appunto, e *viceversa*: dicendo del fu Pirandello, Bontempelli dice tutto di sé. Ebbene, le “anime candide”, precisa, sono incapaci di “accettare” e far “propri” i giudizi altrui; quei “tanti giudizi fatti” in cui sembra consistere generalmente la realtà, e anzi la vita. Pirandello, che “si affacciò anima candida alla vita e alla intelligenza delle cose, in uno dei tempi meno candidi che si possano immaginare”,<sup>13</sup> per quest’indole - sembra pensare Bontempelli -, e più (mi pare) per elaborato metodo umorista, si pone dinnanzi a esso e alla “così

detta realtà”,<sup>14</sup> e sente, “all’opposto dell’ipocrita” (il quale, magari “a fin di bene, finge di non vedere le *conseguenze* delle cose”),<sup>15</sup> vede e sente quelle cose con *candida*, “divinamente incauta” *sincerità*; e “immediatamente ne vede fino all’ultimo le *conseguenze*, e senz’altro le denuncia, qualunque scompiglio ne possa accadere. *Tutto il teatro di Pirandello è una denuncia di conseguenze.*”<sup>16</sup> Questo è esattamente Pirandello, che coglie i suoi personaggi nel momento in cui *il fatto* è già avvenuto, depositato e come fissato nella loro memoria, o ansia o forma (lo spiega esasperato il *Padre*),<sup>17</sup> la necessità remota e compulsiva che li genera, ogni volta, come personaggi reietti e gravidi in scena. Il *candido* e l’*umorista*, dunque, su posizioni analoghe, quasi interscambiabili, di resistenza al “formalismo” e al “cerimoniale”, in quei territori del presente, dell’esistenza (è ancora Massimo Bontempelli a parlare), “in cui la limitazione del sentimento è prestabilita dalle forme”.<sup>18</sup>

Candida e incauta, l’anima del Pirandello bontempelliano è “piena di senso del *mistero*”, che “è la sola realtà”;<sup>19</sup> ebbene, “intelligenza” riflessiva e “filosofica”,<sup>20</sup> il Pirandello umorista “accoglie”<sup>21</sup> e vede quel mistero come l’*oltre*, per così dire, “serafiniano”<sup>22</sup>; e non certo come fenomeno del “mondo occulto” o spiritistico (Capuana),<sup>23</sup> e tantomeno come oggetto del *modo* narrativo fantastico o fiabesco. Il *mistero*, per lui come per il realista magico Bontempelli (seppur con esiti e bilanciamenti diversi), mima l’affiorare di quell’*altro da sé*, necessario e condizionante, che ognuno (e ogni cosa, c’è il sospetto)<sup>24</sup> ha in sé, celato anche a sé, sempre, almeno fin quando (come per caso o coincidenza, o in sogno),<sup>25</sup> in attimi rari quanto impreveduti d’epifania, la vita si mostra - torrenziale e indifferente -<sup>26</sup> irrompendo tra le forme e le rappresentazioni del vivere, e dell’esserci, che ognuno, come si può, si è dato.<sup>27</sup> È il novecentista (metafisico?)<sup>28</sup> “senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose”.<sup>29</sup>

La *realtà*, dunque, fuor dalla quale non si fa *magia*, poiché “il fiabesco come *arbitrario* (tipo *Mille e una notte*) “Bontempelli lo colloca “al polo opposto del realismo magico”;<sup>30</sup> l’*oltre*, che è in tutte le cose, va colto semmai nella “vita più quotidiana e normale”;<sup>31</sup> la quale, nel Pirandello omaggiato da Bontempelli, figura (specie nei “primi volumi dei racconti”) tutta in un “mondo di stanzacce, scialletti, lettini di ferro, spalle strette, finestre sul vicolo, luci stentate, anime chine, piccole croci”<sup>32</sup> che è poi - reso con “precisione realistica di contorni”<sup>33</sup> (sebbene non proprio o non sempre di cifra e luce “quattrocentesche”, piuttosto di crudezza esplicita, straniante, espressionistico-creaturale)<sup>34</sup> - quel “groviglio di gente, [...] la piccola borghesia della fine dell’Ottocento, margine d’una più grossa borghesia in dissolu-

zione”: siciliani o europei, con “le loro leggi, convenzioni, medio-cri costumi, la loro abbandonata incapacità”,<sup>35</sup> il loro essere *nudi*,<sup>36</sup> appunto, *disaiutati* (è il loro romanzo del “male di vivere”).<sup>37</sup> Bontempelli e Pirandello - “una certa somiglianza” c’è, tra i due: “solidità di materia ben poggiata sul suolo”,<sup>38</sup> tuttavia rifiutando (con “prosa narrativa modernissima”)<sup>39</sup> l’uno e l’altro “così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia”.<sup>40</sup>

E è qui, a questo livello, che si misura e distingue il peso, il diverso bilanciamento dei due elementi - magia e realismo - nelle cose dell’umorista e del novecentista. Qui le analogie e le strade che quasi ai due stessi amici paiono pur comuni e reciproche si divaricano; o meglio, mostrano persino radici, e ragioni, altre, sostanzialmente opposte: Bontempelli toglie materia alla realtà per trarne forma, inerte e *quasi* vera (“La realtà, quand’è fatta arte, è pura fantasia”, stupore);<sup>41</sup> invece Pirandello toglie realtà alla forma per trarne materia viva, vera al di là del corpo, e del tempo (il Padre fa sue le parole di Fileno: “noi siamo esseri vivi, piú vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma piú veri!”).<sup>42</sup> Ha osservato Fabrizio Fabbri, in proposito, che sebbene l’umorismo sia “una formidabile arma di demolizione della realtà precostituita”,<sup>43</sup> in Pirandello “il mondo si dispiega nella pienezza della sua materialità, nel suo esserci”,<sup>44</sup> all’opposto, in Bontempelli (estremizzando, forse) “la concretezza del mondo, in sede artistica, è invece un ingombro privo di importanza, un peso da smaterializzare”,<sup>45</sup> da cui ricavare personaggi-automi pronti per l’avventura come “*fiches* da manovrare sulla pagina, e da lì generare rapporti imprevedibili, accelerati.” Insomma, diversamente dal mondo pirandelliano, “quello di Bontempelli non è mai un universo *possibile*, essendo destinato a rimanere un ludico esercizio di incessanti effetti speciali, di paradossi della logica.”<sup>46</sup>

La materia di cui sono fatti i personaggi. Ecco il tema fondamentale in Pirandello, che peraltro Bontempelli acutamente coglie nell’omaggio postumo: è arcinoto che lo scrittore “non sceglie i suoi personaggi”,<sup>47</sup> esseri *increti* e spettrali<sup>48</sup> ma già vivi e autonomi, che l’assediano affinché imponga loro la sola forma che li renderebbe certi della propria (quasi “demartiniana”) *presenza*,<sup>49</sup> e immortali,<sup>50</sup> la “umanità del mondo pirandelliano”, secondo Bontempelli, quella che preme per avere in lui un autore, non è che “un *groviglio* che *si sente vivere*; [...] non il santo, l’eroe, il poeta, ma [...] un brulicare di vite vegetali e animali che stavano ansiose in un angolo dell’*incretato* ad aspettare.”<sup>51</sup> La materia del personaggio, ben lo capiva Bontempelli, è tutt’una col mistero e col candore; e è questione *genetica*:

Forse l’universo tragico pirandelliano, [...] è il piú fedele adombramento di quel che può essere il mondo *misterico* dell’*antevita*

ove le anime non sono che formule pronte e cercano in grande affanno di insinuarsi nell'incarnato, di rubarsi il turno per arrivare più presto alla loro attuazione terrestre. [...] Nella smania d'una *certezza di sé*, [il personaggio] si sente *riprecipitare nell'informe*.<sup>52</sup>

(L'opposto - azzarderei - della *candida* e stupita Minnie, che *si precipita* nel vuoto sentendosi invasa dalle forme senza *oltre*)

Se nel realismo *creaturale-antimimetico* di Pirandello "ogni diffrazione prospettica si rivela cifra e funzione espressiva di una torturante vertigine ermeneutica, per Bontempelli", nota Bonifacino,<sup>53</sup> permane chiara anche nella "vita reinventata in scrittura" la "geometrica *distinzione* tra *mondo immaginario* e *mondo reale*",<sup>54</sup> integrati nella "impreveduta ma non perturbante - e semanticamente autotelica - epifania [...] di un'alterità senza spessore o tormento fisico",<sup>55</sup> così, la drammaticità non componibile dell'umorismo diviene nello scrittore novecentista un "gioco di mondi [...] *paralleli* in quanto ontologicamente distinti".<sup>56</sup> L'effetto voluto è di "una superficie senza profondità, come un movimento senza *dynamis* temporale":<sup>57</sup> vedi *Nostra Dea*, nella cui protagonista "non c'è un oltre da interrogare", poiché il "suo statuto ermeneutico è concavo, e senza conflitto".<sup>58</sup> E, anche lei personaggio senza autore, "Minnie vagheggia o rivendica un mondo, ed un tempo, senza scarto [...] tra l'evento e la sua verbalizzazione"; candidamente, "tra la cosa e la sua rappresentazione".<sup>59</sup> Ma è infine destinata (è fatta per) scoprire "che lei pure non può, come tutti, che essere frutto di artificio".<sup>60</sup>

Questo, i personaggi di Pirandello lo sanno già bene; lo sanno immediatamente appena nati. Così come sanno immediatamente (contraddittoriamente) di essere vivi, e veri (e si vedono, già appena nati, *vivere*). Anche di questo, Bontempelli si mostra acuto interprete:

Un groviglio che si sente vivere: [...] il dramma pirandelliano è già dai principii [...] il desiderio di vivere (ma vivere davvero, non già continuare a vivere perché si è nati: venire alla vita aperta) di un'umanità che si umilia di sentirsi già individuata e responsabile, e pure ancora amorfa. [...] L'ansia dei Sei è che l'atto del diventare personaggi non rimanga a mezzo.<sup>61</sup>

Ecco: il nodo è qui. Candore, autenticità, artificio, vita, *oltre*, magia, mistero, forma, corpo, realtà. (verrebbe proprio da chiedersi: *do androids dream of electric sheep?*). Il nodo è il personaggio: la sua sostanza, e lo sfondo sui cui la sua figura si staglia, *vibratile*.<sup>62</sup> Sospesa fra due crepuscoli: il mistero dell'antevita; la disillusione della morte (è il "senno dei morti").<sup>63</sup> Mi pare



che si possa riprendere da qui - dalla nascita *per morte* del personaggio - il tema-ipotesi del “realismo magico” pirandelliano.

Tra gli amici più vicini a Pirandello, negli ultimi giorni, fu Corrado Alvaro; che poi ne scrisse un ricordo pieno di dolcezza e vigore, rifluito nella *Prefazione alle Novelle per un anno*, edizione Mondadori del 1957.<sup>64</sup> Alvaro scorgeva nelle “ultime pagine di lui” (come in *Effetti d’un sogno interrotto* e in *Una giornata*) un modo, e anzi un “*mondo* più poetico che non nelle sue opere precedenti”:<sup>65</sup>

Alla fine dei suoi giorni, Pirandello si ritrovava scrittore nuovo. Per non notare altro, mi basterà accennare al tema predominante del suo ultimo libro *Una giornata*: le ricerche dell’essenziale, quasi che, dopo tanto lavoro, non fosse riuscito ad aprire quella ben serrata conchiglia che è la vita.<sup>66</sup>

Una *nuova stagione*, nella quale - secondo diversi interpreti - lo spazio narrativo (e infine teatrale)<sup>67</sup> pirandelliano si apre a soluzioni e suggestioni, oltre che lirico-vitalistiche, “magico-metafisiche” e persino surrealiste. Di certo, quest’ultima produzione può essere ricondotta a vari ambiti, se non d’influenza, almeno di affinità o di clima comune; e in qualche modo questi diversi nuovi elementi sono tutti parzialmente attivi, pur entro il campo lato (e dai confini mobili) dell’espressionismo europeo,<sup>68</sup> nell’evoluzione poetica estrema del narratore e uomo di teatro. Sono “nell’aria”, e quasi “non si sa come”, e come in schegge e per rifrazione penetrano nella trama, o sostanza, sempre più essenziale, densa e aerea, della sua scrittura. E variamente sono state interpretate, fin dalle note di Alvaro. Il finale, d’altra parte, sembra dar ragione a Bontempelli e alla sua acuta intelligenza d’insieme: men che surrealista,<sup>69</sup> o poeta-filosofo (addirittura ermetico)<sup>70</sup> dell’*Essere*, Pirandello in questa sua ultima produzione appare più che mai bontempelliano e “magico”. Oltre ai *Giganti*, si pensi a novelle quali *Cinci* (1932), *Un’idea* (1934), *Di sera un geranio* (1934), *C’è qualcuno che ride* (1934), *La casa dell’agonia* (1935), *Vittoria delle formiche* (1936) e altre, degli anni Trenta, fino a *Visita* (1936). Il senso di *mistero*, lo *stupore lucido*, quella “mezza atmosfera”<sup>71</sup> che mantiene il reale in sospeso, nitido e indeterminato. Se realista magico ha dovuto essere, Pirandello lo è stato con la maggiore evidenza in questa sua fase conclusiva. Sennonché, “la vita non conclude”,<sup>72</sup> e fino in punto di morte un’anima candida come la sua è stata del tutto “incapace”, mi pare, di “accettare i giudizi altrui e farli propri”.<sup>73</sup>

Il fatto è che quei motivi e figurazioni e atmosfere bontempellianamente magici, e il loro senso e la loro funzione originale, necessaria, poetica erano già nelle opere narrative e teatrali (e anche liriche) delle precedenti stagioni pirandelliane. E erano



Carlo Carrà,  
Ritratto di Papini

strettamente collegati alla concezione, genesi, vita e materia, come detto, del *personaggio*. La “corda umorista” intreccia un filo continuo che si stende almeno - limitandoci a poche novelle in cui il tema è reso esplicito - da *Personaggi* (1906)<sup>74</sup> alla *Tragedia* (1911),<sup>75</sup> dai *Pensionati* (1914)<sup>76</sup> a *Colloqui* (1915),<sup>77</sup> fino poi a *Visita* (1936),<sup>78</sup> e che implica il “Mistero profano” *All’uscita* (1916)<sup>79</sup> e dunque, a teatro, congiunge i *Sei personaggi* (con la *Prefazione* del 1925) ai *Giganti*.<sup>80</sup> È il filo teso del *personaggio*, che forma la corda avvolgendo e prendendo forza e corpo da quello fissato alle radici e al tronco attorto, profondamente europeo e novecentesco, dell’espressionismo (nei suoi diversi aspetti e modi), insieme all’altro, quasi del tutto italiano (dantesco prima ancora che verghiano), di un realismo antimimetico, sì, ma quanto più al limite dell’orrido corporeo,<sup>81</sup> “creaturale”.<sup>82</sup> Così che potremmo dire, provando in falsetto la voce di Bontempelli, che la corda umorista di Pirandello non concepisce *ombra* che non abbia *corpo* (e viceversa, naturalmente).

Nei *Pensionati della memoria* Pirandello riformula la poetica dell’autonomia del personaggio inscenando un confronto con le



ombre *revenants* dei morti, le quali gli si affollano intorno come già avevano fatto i personaggi nello studio dello scrittore in *Tragedia di un personaggio*.<sup>83</sup> A distanza di un anno, il motivo tornerà nei *Colloqui coi personaggi*,<sup>84</sup> dove le comuni origini e funzioni mediali dei personaggi e delle ombre sono impersonate dalla figura della madre, ombra-personaggio cui il narratore – facendosi anche portavoce metaletterario dell'autore – si rivolge, in condizione di *rêverie* poetica, per spiegarle il motivo della propria angoscia. I morti, egli afferma, non smettono di essere vivi *per noi*, poiché mantengono quella “realtà” che *noi*, sempre, gli abbiamo “dato”; siamo noi, invece, che smettiamo di *esserci*, per loro: perdiamo la nostra realtà (identità, o certezza della presenza) che *loro* non possono più *darci*. E ne restiamo sgomenti: la loro è quasi la nostra morte.

Oh Mamma, sì! [...] Io potrei ancora, se per pietà mi fosse stato nascosto, potrei ancora ignorare il fatto della tua morte e immaginarti, come t'immagino, viva ancora laggiù, seduta su codesto seggiolone nel tuo solito cantuccio [...] con una realtà di vita che non potrebbe esser maggiore. [...] Ma tu non puoi più dare a me una realtà. [...] Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, [...] ma vedi? è questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò più vivo per te mai più! Perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento! [...] Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo, [...] ma che sono io, che sono più io, ora, per te? Nulla. [...] io, figlio, fui e non sono più, non sarò più...<sup>85</sup>

La madre-ombra, dopo che “l'ombra s'è fatta tenebra nella stanza”, lascia al figlio-scrittore, come un *sospiro*, un ultimo messaggio che vale ambigualmente da conforto umano e da norma poetica:

– Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle.<sup>86</sup>

I personaggi e la morte (sarà sempre Bontempelli, in morte dell'amico, a sostenere che davanti a essa “tutti diventano per un momento più intelligenti”,<sup>87</sup> quasi acquisissero una più *sottile* acuità visiva): poche righe prima di quest'explicit ancora onirico-magico, il narratore ha esposto con esattezza umoristica il rovesciamento prospettico da cui il personaggio prende vita *per morte*: “ben per questo quelli che *si credono vivi* credono anche di piangere i loro

morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati”.<sup>88</sup>

Ebbene, gli stessi argomenti, quasi le stesse parole, erano già nei *Pensionati della memoria*:

Voi piangete perché *il morto, lui, non può più dare a voi una realtà*. [...] vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la *reciprocità dell'illusione*. [...] La verità è che voi gli deste sempre una realtà molto labile, una realtà tutta fatta per voi, per l'illusione della vostra vita, e niente o ben poco per quella di lui.<sup>89</sup>

Dunque, i vivi non fanno che illudersi, *si credono vivi*, e s'affidano alla realtà (quella che a loro pare certa, e piena, e che ogni realista mira a imitare o riprodurre o ricreare - l'impressione o i dati o i processi e i fatti oggettivi).<sup>90</sup> Ma la realtà - osserva il narratore Pirandello - siamo noi stessi a darcela, ognuno la propria come crediamo che essa sia (o debba essere), e “la proiettiamo fuori e crediamo che, così com'è nostra, debba essere anche di tutti; e allegramente ci viviamo in mezzo e ci camminiamo sicuri, il bastone in mano, il sigaro in bocca.”<sup>91</sup> Poi, “basta appena un soffio a portarsela via, codesta vostra realtà!”. Eppure, “ahimè, c'è forse altra realtà fuori di questa illusione? E che cos'altro è dunque la morte se non la disillusione totale?”.<sup>92</sup> Invece i morti, che hanno infine acquisito quella speciale acuità visiva, e hanno *capito il gioco*, si sono “disillusi”:

Fanno finta d'esser morti, dentro la cassa. O forse veramente sono morti per sé. Ma non per me, vi prego di credere! Quando tutto per voi è finito, per me non è finito niente. Se ne rivengono meco, tutti, a casa mia. Ho la casa piena. Voi credete di morti? Ma che morti! Sono tutti vivi. Vivi, come me, come voi; più di prima. Soltanto – questo sì – sono disillusi.<sup>93</sup>

Ecco la *pensione dei morti*, delle ombre come quella della madre: nella casa - mente e *memoria*, e immaginazione fantastica - dello scrittore. Nella casa potrebbe del resto essere proprio lo studio di Pirandello, e la situazione ricalcare (ma come una parodia infera, carnevalesca)<sup>94</sup> quella iniziale, analoga, delle novelle *Personaggi*, *Tragedia*, e della *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*. Di qui, poi, la cifra paradossale (dopo l'incipit-paradosso-provocazione: “Bella fortuna la vostra! Accompagnare i morti al camposanto...”)<sup>95</sup> che codifica il racconto orientandolo verso una dimensione (o modo narrativo) - essenzialmente umoristica - nella quale il mistero bontempellia-

no, il magico e l'oltre possono quasi sovrapporsi, convergendo nella "sospensione" del *fantastico*.<sup>96</sup>

Dapprima, cioè appena terminata l'ultima rappresentazione (dico dopo l'accompagnamento funebre) quando rinvergono fuori dal feretro per ritornarsene con me a piedi dal camposanto, hanno una certa balda vivacità sprezzante, come di chi si sia scrollato con poco onore, è vero, e a costo di perder tutto, un gran peso d'addosso. Pure, rimasti come peggio non si potrebbe, vogliono rifiutare. Eh sì! almeno, via, un bel respiro di sollievo. Tante ore, lì, rigidi, immobili, impalati su un letto, a fare i morti. Vogliono sgranchirsi: girano e rigirano il collo; alzano ora questa ora quella spalla; stirano, storcono, dimenano le braccia; vogliono muover le gambe speditamente e anche mi lasciano di qualche passo indietro. Ma non possono mica allontanarsi troppo. Sanno bene d'esser legati a me, d'aver ormai in me soltanto la loro realtà, o illusione di vita, che fa proprio lo stesso.<sup>97</sup>

Il fondamento di questo paradosso, o inversione (vita/morte, realtà/illusione), e di questa poetica, è nel relativismo integrale configurato da Pirandello nell'*Umorismo*:<sup>98</sup> la realtà non esiste se non nella forma (quasi la scheggia di uno specchio)<sup>99</sup> attraverso cui la nostra coscienza soggettiva la percepisce; quella che consideriamo la nostra vita non è che il sentimento ristretto, l'*illusione* di vivere. I morti hanno smesso d'illudersi, osserva lo scrittore, e per noi - rimasti senza di loro - salta la necessaria *reciprocità dell'illusione*; i nostri morti ci privano della realtà che noi avevamo per loro, in loro. Di qui, la malinconia dei vivi, l'angoscia del lutto, che proviene dal senso di perdita della certezza e del sostegno alla presenza, dal senso di abbandono di sé nel nulla.<sup>100</sup> Invece i *cari estinti*, disillusi, riacquistano realtà, appunto, come "pensionati della memoria":

Ed ecco perché i morti se ne vengono da me, ora. E con me - poveri pensionati della memoria - amaramente ragionano su le vane illusioni della vita, di cui essi al tutto si sono disillusi, di cui non posso ancora disilludermi al tutto anch'io, benché come loro le riconosca vane.<sup>101</sup>

La memoria, certo. Il vero motivo è però ancora un altro, e il narratore l'ha indicato brevemente, in una battuta, come en passant: la realtà che io vi do, nella mia memoria (che è memoria d'autore!), è "una *realtà* mia, unicamente mia, che non può cangiare né perire, finché io vivrò, e che potrà anche vivere eterna, se io avrò la forza d'*eternarla in qualche pagina*".<sup>102</sup>

Trovato il motivo, e insieme il come: le ombre dei morti prendono corpo nella fantasia (la *servetta*) dello scrittore,

diventando personaggi, “esseri vivi, più vivi di quelli che respirano”.<sup>103</sup> Ecco allora il nesso originario che lega, a ritroso e viceversa, *I Pensionati della memoria* alla *Tragedia d'un personaggio* (e prima, a *Personaggi*) e a *Sei personaggi in cerca d'autore*.<sup>104</sup> Ecco la materia di cui sono fatti i personaggi, e la loro genesi, in cui mi pare consista (o possa vedersi), come detto, il “realismo magico” pirandelliano; ecco il loro prender vita nell'oltre, in quello spazio/tempo che per il Bontempelli “pirandellista” adombra l'antevita, e l'increato, e che si riconfonde con il post mortem, oltre i limiti d'ogni lume prometeico.<sup>105</sup> Lo spazio cancellato nella memoria diviene scena, *palcoscenico*;<sup>106</sup> il tempo azzerato nell'indistinto si fa corpo nel personaggio:

Curva, tutta ripiegata su se stessa per schermire gli spasimi interni con le pugna sui ginocchi e su le pugna la fronte sta qua, su quel suo seggiolone che le ricorda tutte le cure della casa e il tormento dei lunghi pensieri nell'ozio forzato, i viaggi dell'anima tra le memorie lontane e il lungo soffrire ed anche, sì, le sue ultime gioje di nonna.<sup>107</sup>

Il *corpo* del personaggio.<sup>108</sup> Come in una delle ultime novelle scritte da Pirandello: *Visita*. Qui l'incipit rimanda, nell'evocazione di uno spazio medianico tra i personaggi e lo scrittore, alle precedenti novelle metanarrative, come parodia stavolta della *Prefazione* (col *cameriere* al posto della *servetta*), ma riprendendo anche la situazione dei *Colloqui*, in cui il narratore incontra la cara ombra *revenant* di una donna che abita la sua memoria ancora fresca:

Cento volte gli avrò detto di non introdurmi gente in casa senza preavviso. Una signora, bella scusa:  
 – T'ha detto Wheil?  
 – Vài, sissignore, così.  
 – La signora Wheil è morta jeri a Firenze.  
 – Dice che ha da ricordarle una cosa.<sup>109</sup>

Tutt'uno con la presentazione del personaggio, col suo nome, compare dunque la notazione sul suo essere ombra dell'altro mondo, sia in modo strettamente implicato-subordinato alla forma del discorso (con effetto di straniamento derivante dalla minima sorpresa e dalla nessuna angoscia che l'annuncio del cameriere suscita nello scrittore: “Gente in casa senza preavviso me n'ha introdotta tanta; ma che ora m'abbia fatto entrare anche una morta non mi par credibile”)<sup>110</sup> sia come notizia scabra e oggettiva dell'evento-morte accaduto: “La signora

Wheil è morta jeri Firenze”; e “dopo aver letto nel giornale, appena svegliato, la notizia della sua morte a Firenze...”.<sup>111</sup>

La situazione è resa propizia alla *visita* dal suo collocarsi quasi al confine crepuscolare del sonno:

Ora non so più se io abbia sognato o se sia davvero avvenuto questo scambio di parole [...] ricordo infatti d’aver ripreso a dormire.<sup>112</sup>

La visita-visione è preceduta dal *sogno*, erotico, che la restituisce al narratore nella realtà e nella vita soggettiva (e illusoria) che lui le ha dato e continua a darle: “in sogno io poi l’ho vista, la signora Wheil, ancora così giovane e bella”.<sup>113</sup>

Lo spazio in cui si svolge la vicenda rimanda a quello, ormai lontano, della *Tragedia*: lo studio dello scrittore, che è insieme quello eppure un altro, molto simile, nella descrizione nitida e quasi abbacinata del narratore, allo studio nel villino in cui Pirandello ha realmente vissuto e lavorato nella sua tarda stagione. Quello studio è insieme *un altro*, leggero di stupore e mistero, nella resa realistico-magica, questa sì, della scena in cui si consumerà l’epifania del personaggio-ombra:

Il mio studio è tra i giardini. Cinque grandi finestre, tre da una parte e due dall’altra; quelle, più larghe, ad arco; queste, a usciolate, sul lago di sole d’un magnifico terrazzo a mezzogiorno; e a tutt’e cinque, un palpito continuo di tende azzurre di seta. Ma l’aria dentro è verde per il riflesso degli alberi che vi sorgono davanti.<sup>114</sup>

Come ha osservato Pupino, la caratteristica saliente dello studio è il fatto che sia collocato “tra i giardini”, per il nesso metonimico di questi con la natura-kaos, col flusso libero e indeterminato della vita oltre le forme e la coscienza. Il giardino, come un oltre, un *lontano* dentro la città.<sup>115</sup>

Con la spalliera volta contro la finestra che sta nel mezzo è un gran divano di stoffa anch’essa verde ma chiara, marina; e tra tanto verde e tanto azzurro e tanta aria e tanta luce, abbandonarsi, stavo per dire immergervi, è veramente una delizia.<sup>116</sup>

E questo diviene tanto più significativo dal momento che il giardino di qui, ora, rimanda a quello di là, allora. È questa la condizione che permette il paradosso dell’incontro con la *revenant* mentre il narratore ha ancora in mano il giornale con la notizia (il fatto reale) della sua morte, lontano:

Ho ancora in mano, entrando, il giornale che reca la notizia della morte della signora Wheil, jeri, a Firenze. Non posso avere il

minimo dubbio d'averla letta: è qua stampata; ma è anche qua seduta sul divano ad aspettarmi la bella signora Anna Wheil, proprio lei.<sup>117</sup>

Da cui, subito, l'allusione che rende effettiva la collocazione della novella in sé e della situazione (o livello di realtà, che è quello della *rêverie* onirico-creativa) del racconto nell'ambito delle novelle metanarrative sin qui esaminate: "Può darsi che non sia vera, questo sì. Non me ne stupirei affatto, avvezzo come sono da tempo a simili apparizioni."<sup>118</sup>

Nella visione, la donna ritorna con le sembianze di allora, con tutta la sua giovanile bellezza: è la donna *di lui*, la cui *realtà* fu ed è ancora lui a darle; e in questo, il tempo umano è azzerato, e rifluisce nel tempo immateriale (magico-metafisico) della memoria-scrittura:

È qua vestita come tre anni fa d'un bianco abito estivo d'organ-dis, semplice e quasi infantile, sebbene ampiamente aperto sul petto. (Ecco la nuvola del sogno, ho capito). In capo, un gran cappello di paglia annodato da larghi nastri di seta nera. E tiene gli occhi un po' socchiusi a difesa dalla luce abbagliante dei due finestrini dirimpetto; ma poi, è strano, espone invece a questa luce, reclinando il capo indietro con intenzione, la meravigliosa dolcezza della gola, come le sorge dal caldo trasognato candore del petto e sù dall'attaccatura del collo fino al purissimo arco del mento.<sup>119</sup>

Ora, ciò che – paradossalmente – la *revenant* è venuta a ricordare allo scrittore, così da lontano, nella sua qualità di ombra, è proprio un dato fisico: il suo *corpo* (come scivolato via dal sogno erotico), la gola e il seno: "Quest'atteggiamento senza dubbio voluto m'apre tutt'a un tratto la mente: ciò che la bella signora Anna Wheil ha da ricordarmi è tutto lì, nella dolcezza di quella gola, nel candore di quel petto"<sup>120</sup>. Il sentimento, da lui sperimentato, di quel corpo e di quella situazione diviene l'accesso alla realtà di lei, di quel giorno, che ora la sua memoria soggettiva-creativa, di scrittore, rende "eterna" (come i *personaggi*, quel che lui stesso, con la lei d'allora e di oggi, diventa): "quando un attimo si fa eterno e abolisce ogni cosa, anche la morte, come la vita, in una sospensione d'ebbrezza divina".<sup>121</sup>

Con lei, dunque, nel giardino che attornia lo studio del narratore, si rifà presente, reale, il giardino di allora ("In quel giardino, quella mattina, le donne più giovani e più belle avevano quell'ardore sfavillante che nasce in ogni donna dalla gioia di sentirsi desiderata. S'eran lasciate prendere nel ballo e, sorridendo, ad accendere di più quel desiderio, avevan guardato

sulle labbra così d'accosto l'uomo da sfidarlo irresistibilmente al bacio"); con i personaggi che si fanno vivi nella rievocazione; con l'illuminazione (rivelatrice) del seno e dello sguardo di lei (un "brillio di riso").<sup>122</sup> Era questo l'irrisolto che muove la *revenant*: "– Se dovessimo pensare a te e a me... Mi voltai. Come! Mi dava del tu? Ma la bella signora Anna Wheil era sparita."<sup>123</sup>

Per azzeramento del tempo, quella stessa donna – morta per gli altri – è qui, nella stessa luce verde: "Me la ritrovo ora qua accanto, in quest'aria verde, in questa luce del mio studio, vestita come tre anni fa del suo abito bianco d'organ-dis."<sup>124</sup> Poi, nel finale, il cortocircuito temporale, che immette nell'immagine *presentizzata*, intatta, illusoria, l'elemento radicalmente negativo della morte e del dolore: "– Il mio seno, se sapessi! Ne sono morta. Me lo hanno reciso. Un male atroce ne fece scempio due volte."<sup>125</sup> (cosicché, a rendere presente – nell'immagine del seno intatto – l'ombra-personaggio della donna è proprio il tumore, la morte che l'ha fatta sparire).

Il corpo del personaggio. La morte come divorzio del corpo dal *sentimento* (pur soggettivo e illusorio) della vita e della realtà del personaggio: l'orrido di una nudità assoluta, allo stesso tempo fisica<sup>126</sup> e metaforica, in cui egli (pur avendo ormai "capito il gioco"), *si vede morire*.

Il corpo morto ha una invadente presenza oggettiva: non può essere negato, ma solo rimosso; non ha maschere, perché non ha la soggettività di chi "si vede vivere" (e può invece essere visto). Ma a osservare i corpi morti sono i personaggi vivi, vivi tuttavia in quanto personaggi, vale a dire ombre affiorate alla vita come finzioni. È in questo, mi pare, l'effetto magico e di mistero che Bontempelli ha colto in Pirandello. In questa nitida evidenza di un vuoto.



NOTE

- 1 Rimando, oltre che agli studi da me qui di seguito citati e a quelli, editi e inediti, raccolti in questo numero de "L'illuminista" e nei due monografici dedicati a Bontempelli nel 2005 e 2006, alle rispettive bibliografie critiche sui due scrittori.
- 2 Nella sezione "Studi editi", pp. 454-461.
- 3 In *Pirandello e Bontempelli: dalla seconda alla terza età*, in AA.VV., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. Scivano, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985, p. 261.
- 4 Da Silvana Cirillo, nella sezione "Inediti e rari", p. 49.
- 5 Corsivi miei.
- 6 Vedi *infra*, la nota 12.
- 7 Da M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 161, 351. Corsivi miei.
- 8 *Pirandello o del candore*, "Commemorazione pronunciata il 17 gennaio 1937 - XV - nella Reale Accademia d'Italia in Roma", in *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi di Massimo Bontempelli*, II edizione, Milano, Bompiani, 1939, pp. 3-37.
- 9 Ivi, p. 10. Vedi in proposito anche il saggio di G. Bonifacino, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Lecce, Pensa, 2012, p. 160, dove definisce il candore "ipostatizzazione dell'autentico", e le pp. 175 e sgg.
- 10 "La natura ci insegna che lo stupore - cioè il senso del miracolo - è ben altra cosa dal senso dello strano; che anzi l'uomo sente come miracoli fatti straordinariamente comuni e costantemente riprodotti (quali tutti i fatti della vita della natura). Ora, che l'arte debba essere umana va benissimo, nessuno s'è mai sognato di dire il contrario ed è ridicolo che i soliti guaglioncelli s'affannino tanto a ripetere una cosa così ovvia; ma poi confondono l'umano col banale, e non capiscono che ufficio dell'arte deve essere appunto quello di mostrare la vita degli uomini come vediamo la vita della natura, cioè un costante miracolo. Ecco che cosa è lo stupore." (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit. p. 59).
- 11 Vedi, tra gli altri, ancora di Bonifacio, cit., il capitolo 8, "Drammaturgia del candore. Forme e semantica del personaggio femminile nel teatro di Massimo Bontempelli", pp. 175 e sgg. Vedi anche S. Cigliana, ne *I paradossi del candore: Bontempelli tra avventura e mito*, in "L'illuminista", I, 1, giugno 2000, pp. 109-18, dove parla di "un pervicace antirealismo", e di "un senso di meraviglia, ora scoperto ed esibito ora trattenuto e come congelato in un'aria senza tempo".
- 12 Riporto qui di seguito la parte più significativa, sotto questo aspetto, della nota illustrativa dell'autore (all'edizione pubblicata in *Teatro*, Milano, Mondadori, 1947) del dramma *Minnie la candida*:  
 "Dopo il fortunato esito romano di *Nostra Dea*, spesso Pirandello mi raccomandava di scrivergli qualche altra cosa per il suo repertorio. 'Non so' rispondevo io 'quando mi verrà in mente un altro soggetto.' 'Fa come ho fatto tante volte io, prendilo da qualche tua novella.' Pirandello era desiderosissimo di suscitare teatro nuovo, e prodigo di incitamenti e consigli dappertutto ove gli apparisse la menoma possibilità. Pochi giorni più tardi lui tornò alla carica dicendomi: 'Ho cercato tra le tue novelle (il volume *La donna dei miei sogni*, ch'era uscito da poco), *Giovine anima credula* è adattissima, falla, anche il titolo può stare tale e quale.' Ho seguito il consiglio (tranne che per il titolo). La novella l'avevo scritta nel '24 a Parigi, per il 'Corriere della Sera'. M'era venuta in mente nel marzo di quell'anno, in una bella mattinata di sole che m'aggiravo sul lungosenna del Louvre, vedendo, sopra un carretto lì fermo, una gran vasca rettangolare di vetro piena d'acqua in cui pigri movevano una quantità di pesci rossi.  
 Due mesi dopo quel colloquio con Pirandello, desiderando per mie ragioni personalissime di allontanarmi da Roma (dove allora abitavo) e starne lontano quanto più tempo m'era possibile, m'ero rifugiato a Sirmione ove passai tutto un mese, tra il luglio e l'agosto ('25), e là immaginai tutta la commedia e ne scrissi il primo e il terzo atto; il Secondo non mi venne che due anni più tardi, nella primavera del '27 (da molto tempo ero tornato a Roma). Il passaggio dalla novella alla commedia non



fu un travasamento (come non era stato negli esempi suoi che Pirandello mi portava). Rimanendo immutata la serie degli eventi salvo l'espedito teatrale dell'intervento dello zio di Skagerrak), il senso vivo di essi mi nacque nella nuova forma drammatica, dando solo allora un significato, la sostanza fonda, a quanto nel racconto era rimasto patetica cronaca. Di qui nacque spontaneo il mutamento di titolo. La trama esteriore, dicevo, identica, ma nuova l'atmosfera tutta, anzi la radice. Nella novella la protagonista è solamente Minnie, nel dramma la troviamo diventata candida. Quella che nel racconto era credulità, nel dramma è candore. La Minnie del racconto può anche essere una sciocca, la Minnie del dramma con la sua intelligenza elementare soverchia e semplifica tutto il mondo che le sta intorno; la sua interpretazione candida della realtà sale in quella zona in cui pensiero e immagine sono fatti della stessa sostanza, e lo stesso dolore umano assume il colore d'un pianto di stelle. Solo col dramma la trama immaginata un giorno sul lungosenna del Louvre assume una seria ragione di esistenza".

- 13 *Pirandello o del candore*, cit., p. 13.
- 14 Cfr. L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, ora in *Tutti i romanzi*, cura e *Introduzione* di G. Macchia, vol. II, collana "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1973, p. 815.
- 15 *Pirandello o del candore*, cit., p. 12. Corsivo mio.
- 16 Ivi, p. 13.
- 17 "Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto! Ora lei intende la perfidia di questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fuggace, vergognoso, della mia vita! Questo, questo, signore, io sento soprattutto." Da L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, vol. II, collana "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2004, p. 701.
- 18 *Pirandello o del candore*, cit., p. 12.
- 19 Ivi, p. 11, p. 5. Corsivo mio.
- 20 "Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. Ci sono certi scrittori (e non pochi): che hanno questo gusto e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica. Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi." (dalla *Prefazione dell'Autore a Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, cit., vol. II, pp. 654-655).
- 21 *Pirandello o del candore*, cit., p. 11.
- 22 "C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo." Sono le parole del narratore protagonista del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1911), ora in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 519. Quell'oltre che Bontempelli traduce: "un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta." (*L'avventura novecentista*, cit., p. 351). E che G. Debenedetti definisce: "il di là da se stesso che abita dentro il personaggio in una simbiosi pericolosissima, perturbatrice. È l'altro che vive dentro l'io e fa sentire molto pesantemente la propria presenza", in *Il romanzo del Novecento* (1960-1966), che cito dall'ed. Milano, Garzanti, 1987, p. 452. Ecco allora di nuovo Bontempelli, che scrive: "Il poeta lavora per conto di quell'altro; del Nume, il quale non è esteriore come nelle vecchie mitologie; è interiore, ma è tutto diverso dalla personalità manifesta dell'uomo, opera da una dimensione irraggiungibile della sua incoscienza. È necessario tuttavia che nel lavoro del poeta intervenga lo «scrittore»; il quale deve comporre certi organismi in cui quelle illuminazioni venute dalla regione re-

- condita trovino il modo di vivere, splendere, farsi durevoli e inestinguibili. Quanto il poeta è «ispirato», tanto lo scrittore deve essere abile; poeta e scrittore debbono trovare una loro inscindibile unione, nella quale nessuno possa con sicurezza scoprire le giunture e i passaggi.” (*L'avventura novecentista*, cit., p. 45).
- 23 Rimando, oltre che ai diversi, importanti interventi di S. Cigliana (e all'edizione da lei curata del trattato capuano *Mondo Occulto*, Catania, Edizioni del Prisma, 1995), al volume antologico che ho curato e introdotto L. Capuana, *Novelle del mondo occulto*, Ravenna, Pendragon, 2007, e almeno allo studio di P. M. Sipala, *Capuana e Pirandello: storia di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974.
- 24 Vedi, per un es. fra tanti, la novella del '34 *Di sera, un geranio*; oppure *Il chiodo*, del '36; o i pesciolini “molto ben fatti” di Minnie, nel racconto di Bontempelli.
- 25 Vedi, per es. Mattia Pascal, le novelle *La carriola*, *La realtà del sogno*, *Cinci*, e la pièce che trae materiali da queste ultime, dal titolo-chiave *Non si sa come* (1934).
- 26 Cfr. le figure “epifaniche” degli animali pirandelliani come nei racconti *Il gatto, un cardellino e le stelle* (1917) e *Vittoria delle formiche* (1936); si pensi anche alla situazione indecifrabile che travolge le vite delle protagoniste nel romanzo di Bontempelli *Il figlio di due madri*.
- 27 Cfr. per es. le parole del narratore nella novella *La trappola* (1912), in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Premessa di G. Macchia, 3 voll., collana “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, t.1, pp. 777-778: “siete vigliacchi, perché avete paura di voi stessi, cioè di perdere - mutando - la realtà che vi siete data, e di riconoscere, quindi, che essa non era altro che una vostra illusione, che dunque non esiste alcuna realtà, se non quella che ci diamo noi. Ma che vuol dire, domando io, darsi una realtà, se non fissarsi in un sentimento, rappersersi, irrigidirsi, incrostarsi in esso? E dunque, arrestare in noi il perpetuo movimento vitale, far di noi tanti piccoli e miseri stagni in attesa di putrefazione, mentre la vita è flusso continuo, incandescente e indistinto. [...] Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si apprende, in questo flusso continuo, in-
- candescente e indistinto, è la morte. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte. [...] Siamo tanti morti affaccendati, che c'illudiamo di fabbricarci la vita.”
- 28 Cfr. su questo Silvana Cirillo, che in *Sulle tracce del Surrealismo (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016, scrive: “Basti pensare alle due favole metafisiche e Èva ultima (1923), [...] che richiamano inequivocabilmente le atmosfere gelide e statiche, ma fortemente perturbanti dei quadri dechirichiani, i suoi manichini come gli automi dei *Canti della mezza morte* saviniani. D'altro canto sarà prerogativa del *novecentismo* assumere qualche anno dopo proprio l'architettura a modello di disciplina mentale e formale, allontanandosi dal linguaggio dissacratorio del dadaismo e del futurismo, che rischiavano a loro volta di farsi tautologici e *accademici*”, p. 18.
- 29 Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 22.
- 30 Ivi, p. 189.
- 31 Ivi, p. 351.
- 32 Ivi, p. 20.
- 33 Ivi, p. 351.
- 34 Come vedremo in chiusura di questo intervento.
- 35 *Pirandello o del candore*, cit., pp. 16-17; e “vi pare un mondo già pronto per l'ultimo respiro”, p. 20.
- 36 Cfr. l'uomo alienato da sé e dal mondo, “privo di qualsiasi determinazione concreta e perciò privo innanzitutto di nome” descritto da Ladislao Mittner nel fondamentale saggio *L'espressionismo*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 25-26: “l'uomo nudo dell'Espressionismo, [...] ridotto a misero e grottesco fantoccio” (corsivi miei). Rimando, sul tema, al numero monografico dell'“*Illuminista*” dedicato all'Espressionismo (nn. 37-39, anno XIII, 2013).
- 37 Cfr. la lettera di Pirandello alla sorella Annetta da Bonn il 22 marzo 1890 (in *Lettere da Bonn: 1889-91*, cura e Introduzione di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1984, p. 103): “È così triste lo spettacolo di questa vita che io vivo, che a nessun costo io vorrei offrirlo agli occhi di chi so che volentieri farebbe qualsiasi sa-

- crifizio, pur di risparmiarmi un lieve dolore. Il fuoco della mia anima è spento [...] Dopo aprile comincerò a scrivere il *Mal di vivere* dove sarà fermata quest'epoca dolorosa...". Il giorno precedente, ai familiari, aveva scritto (in francese, tradotto nel 1998 da R. Marsili Antonetti per l'edizione delle lettere e documenti inediti *Pirandello intimo*, Roma, Gangemi, 1998, p. 95): "Oggi per me il vero, il solo male è la vita, miei cari: e non ci son rimedi contro questo male. Ma io lo scriverò, sì, lo scriverò questo *Male di vivere*, questo grande romanzo, dove desidero fermare questa epoca sventurata" (i corsivi sono dell'autore).
- 38 Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 351.
- 39 Ivi, p. 22.
- 40 *Ibid.*
- 41 Id., in *La donna del Nadir, "Due avvertimenti"*, Milano, Mondadori, 1928, p. 195. E vedi, ancora, in *Giovane anima credula*, la descrizione dei pesci "quasi veri", passati poi in *Minnie la candida*.
- 42 *La tragedia di un personaggio* (1911), in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, t.1, p. 821.
- 43 F. Fabbri, *I due novecento, Gli anni venti*, Lecce, Manni, 2003, qui riportato nella sezione "Studi editi", pp. 381-390.
- 44 Ivi, p. 348. Vedi anche G. Bonifacino, *Incanti figurati*, cit. p. 137.
- 45 F. Fabbri, cit., p. 384. Diversamente S. Cigliana, che vi scorge uno "stranito iperrealismo, sempre teso a captare l'eco di eventi segreti da cui gli avvenimenti umani sembrano derivare" (in *Futurismo esoterico - Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Roma, La Fenice, 1996, p. 217); e ancora G. Bonifacino, cit., p. 187, che osserva nel Bontempelli magico e del candore "un universo solo esteticamente fondato e legittimato" (corsivo mio).
- 46 *Ibid.* Ma avverte Pedullà (*Racconta il Novecento*, Milano, Rizzoli Bur, 2013, pp. 4748): "La narrativa naturalistica si dilunga a descrivere cose che tutti conoscono ed eventi che sono una fiacca replica di quelli che un giorno raccontarono eroismi e ora quasi il nulla. In alternativa, dopo il futurismo si possono raccontare storie avvincenti che sono fatte di niente, ovviamente se uno svuota il mondo di avventure significative, come fa Bontempelli, secondo il quale, a sapere indagare nella realtà, il linguaggio sintetico vi scova la magia che da un senso anche alla vita più insignificante. È una buona via d'uscita questa lungo la quale ti metti in disponibilità dinanzi alla quotidianità che può essere gravida dell'evento impossibile e vero, oltre che nuovo".
- 47 *Pirandello o del candore*, cit., p. 16.
- 48 Esistenze, secondo Bonifacino (*Incanti figurati*, cit., p. 135), "garantite di realtà proprio e solo dal pensiero che, desiderandole, le suscita" (la "servetta" della *Prefazione*).
- 49 Cfr. la *Prefazione ai Sei Personaggi*: "Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma", p. 664.
- 50 Vedi ancora Fileno, nella *Tragedia di un personaggio*, cit., p. 822-823: "avere il privilegio di esser nato personaggio vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser caduto in quelle mani, esser condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artificio, dove non posso né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato! Parole e carta! Carta e parole! [...] Sú, sú, all'opera, all'opera, caro signore! Mi riscatti lei, subito subito! mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me!".
- 51 *Pirandello o del candore*, cit., pp. 17-18, 21 (corsivi miei). Così in *Colloqui*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t. 2, p. 1144: "Qualcosa brulicava in quell'ombra, in un angolo della mia stanza. Ombre nell'ombra, che seguivano commiseranti la mia ansia, le mie smanie, i miei abbattimenti, i miei scatti, tutta la mia passione, da cui forse eran nate o cominciavano ora a nascere. Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro."
- 52 *Pirandello o del candore*, pp. 21-22
- 53 G. Bonifacino, *Incanti figurati*, cit., p. 179.
- 54 Ivi, p. 180.
- 55 Ivi, pp. 180-181.

- 56 Ivi, p. 181 (corsivo mio).
- 57 Ivi, p. 199.
- 58 Ivi, p. 200.
- 59 Ivi, p. 203.
- 60 Ivi, p. 204.
- 61 *Pirandello o del candore*, cit., pp. 17, 21, 31.
- 62 Uso il termine nel senso evocato da Silvano Agosti (la mallarmeana “*presque disparition vibratoire*”: “*vibratile sparizione*”) in “*Je dis: une fleur!*”. *L’idea della natura e dell’arte in Mallarmé*, in “Il piccolo Hans”, 34, aprile-giugno 1982 (ora in Id., *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 167-178).
- 63 Nella novella *Chi fu?*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t.2, p. 989.
- 64 *Novelle per un anno*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, in *Opere di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1957.
- 65 C. Alvaro, *Scritti su Pirandello*, Introduzione e testo critico a cura di A. Giannanti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, p. 156. Corsivo mio.
- 66 Ivi, p. 156.
- 67 Ma nei *Giganti*, probabilmente, con la “*magica*, o misera, apoteosi nella *féerie* allegorica della Villa degli Scalognati” (Bonifacino, cit., p. 138), con la “*liberatoria rinuncia all’identità*” professata da Cotrone (ivi, p. 142), si delinea l’utopia di una diversa, “*immediata*” genesi e vita dei personaggi (secondo “il principio niciano”, nota Pasquale Guaragnella, “della metamorfosi, della identificazione con tutte le cose”: *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro e Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000, p. 101); così, l’arsenale delle apparizioni diviene “uno spazio altro [...] irrazionale e in-traducibile” (Bonifacino, p. 144), dove - dice Cotrone - “siamo come agli orli della vita [...] seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d’ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d’ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.” (*I giganti della montagna. Mito* (incompiuto, 1936), Milano, Oscar Mondadori, 1983, pp. 168, 171-172).
- 68 La “*nebulosa epocale*” dell’espressionismo, di cui parla Mittner (vedi *supra*, nota [44]).
- 69 Vedi d’altro canto, l’apertura bontempelliana, che attribuisce all’artista novecentista il compito di “*scoprire e indicare il surreale nel reale*” (*L’avventura novecentista*, cit., p. 321).
- 70 Così, presto, Mario Apollonio.
- 71 *L’avventura novecentista*, cit., p. 29.
- 72 Cfr. *Uno, nessuno e centomila*, in *Romanzi*, cit. vol. II, p. 800.
- 73 *Pirandello o del candore*, cit., p. 10.
- 74 *Personaggi*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t. 2.
- 75 *La tragedia di un personaggio*, cit., vol. I, t.1.
- 76 *I pensionati della memoria*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. II, t.1.
- 77 *Colloqui coi personaggi*, cit., vol. III, t. 2.
- 78 *Visita*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t.1.
- 79 *All’uscita, Mistero profano* (1916), in *Maschere nude*, cit., vol. I.
- 80 *I giganti della montagna*, cit.
- 81 Cfr. la *Digestio post mortem* citata nell’*Umorisimo* (1908, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993, p. 158) e in diverse novelle, quali per es. *L’illustre estinto* (1928), in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t1, p. 154: “Se non che, proprio nel momento più solenne, allorché il presidente della Camera e quello del Consiglio con tutti i ministri e i sotto-segretari e i deputati e la folla dei curiosi entrarono nella camera ardente, a capo scoperto, accadde una cosa che l’on. Ramberti non si sarebbe potuto mai immaginare: una cosa orribile, nel silenzio



quasi sacro di quella scena: un improvviso borboglio lugubre, squacquerato, nel ventre del cadavere, che intronò e atterri tutti gli astanti. Che era stato?

- *Digestio post mortem*, - sospirò, dignitosamente in latino, uno di essi, ch'era medico, appena poté rimettersi un po' di fiato in corpo. E tutti gli altri guatarono sconcertati il cadavere, che pareva si fosse coperto il volto col fazzoletto, per fare, senza vergogna, una tal cosa in faccia alle supreme autorità della nazione. E uscirono, gravemente accigliati, dalla camera ardente."

82 Da intendere, questo, in senso "eckhartiano" e "auerbachiano" (il corpo-creatura, "drammaticamente" separato dall'essere, dal Logos, e "assolutamente reale, della realtà di ogni carne"); la creatura, in quanto tale (e a immagine figurale di Cristo), soggetta alla caducità e alla sofferenza. Ma vedi in proposito almeno il capitolo iniziale - dedicato a Auerbach e all'impostazione della sua ricerca sul realismo - del volume di Alberto Casadei, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014. Utile e esaustivo è anche lo studio di Elena Almangano, *Il realismo creaturale nei romanzi di Federigo Tozzi*, da me consultato nel sito di "Academia" ([www.academia.edu](http://www.academia.edu)).

83 "È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici. M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia. Non so perché, di solito occorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare", incipit de *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 816. Naturalmente non c'è nella novella, come non può esserci, perfetta identità e coincidenza fra Pirandello e il soggetto narrante, sebbene quella sia ben simulata da questa voce, come poi nei *Pensionati* e in *Colloquii*, attraverso indizi forniti al lettore come per gioco ironico-metanarrativo.

84 Siamo nella parte II del racconto; nella I, angosciato per la partenza del figlio per il fronte il narratore incontra e dà udienza (malgrado avesse affisso "un cartellino con questo AVVISO Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere

ammessi in qualche romanzo o novella", 1138) al più "petulante", col quale sostiene "un'aspra discussione", tra elegia e metafisica. "Così io lo udii parlare a lungo, con una smania che mi si esasperava di punto in punto, quanto più, parendomi in fondo che dicesse giusto, mi sforzavo di frenarmi. Non avrei voluto ascoltarlo, e lo ascoltai invece fino all'ultimo. Quando scattai in piedi, sdegnato, amareggiato, naturalmente non me lo vidi più davanti. Come una tenebra d'angoscia m'aveva rioccupato il cervello: ero ricaduto in preda alla mia cocente passione " p. 1143. Il tragico, *l'intimità e la storia*, la *rêverie* creativa e la memoria. Sono pagine in cui davvero una sorta di "realismo magico" è presente e diventa funzionale alla tensione umoristica:

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

- Ma come, Mamma? Tu qui?

È seduta, piccola, sul seggiolone, non di qui, non di questa mia stanza, ma ancora su quello della casa lontana, ove pure gli altri ora non la vedono più seduta e donde neppur lei ora, qui, si vede attorno le cose che ha lasciato per sempre, la luce d'un sole caldo, luce sonora e fragrante di mare, e di qua la vetrina che luccica di ricca suppellettile da tavola, di là il balcone che dà su la via larga del grosso borgo marino, per dove passa monotona tutti i giorni, stridente di carri, la solita vita, di traffico per gli altri, di tedio per lei" (*Colloquii*, cit. p. 1145).

85 Ivi, pp. 1151-1153.

86 Ivi, p. 1153.

87 *Pirandello o del candore*, cit., p. 4.

88 *Colloquii*, cit. p. 1152. Corsivo mio.

89 *I pensionati della memoria* (1914), in *Novelle per un anno*, cit., vol. II, t.1, p. 739.

90 Mentre, come si sa, i *fatti*, in Pirandello, sono "sacchi vuoti".

91 *I pensionati della memoria*, cit., p. 735.

92 *Ibid.*

93 Ivi, p. 734-735.

94 Vedi in proposito l'ampio, notevole studio di Davide Savio, dal titolo emblematico: *Il car-*

- nevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea, 2013.
- 95 *I pensionati della memoria*, cit., p. 734.
- 96 Cfr. ovviamente, Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977. Sul fantastico pirandelliano vedi l'*Introduzione* di Gabriele Pedullà al volume antologico da lui curato, L. Pirandello, *Racconti fantastici* (Einaudi, 2010), con il suo suggestivo e fertile raffronto tra modo fantastico e umorismo.
- 97 *I pensionati della memoria*, cit., pp. 737-738.
- 98 Vedi anche la novella *La trappola*, dove il narratore sviluppa le conseguenze estreme delle riflessioni svolte da Pirandello nel saggio del 1908, cit.; in particolare, la ben nota considerazione centrale: "L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per sé stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario", pp. 154-155.
- 99 Vedi la vasta bibliografia sull'immagine e sulla funzione dello specchio in Pirandello, da confrontare poi - inutile dirlo - con quella analoga su Bontempelli.
- 100 "Vittime", osserva poi Bontempelli, "della torbida e lucida persuasione di un immane nulla tutto intorno all'uomo.", in *Pirandello o del candore*, cit., p. 36.
- 101 *I pensionati della memoria*, cit., p. 739. Il "benché" rileva la posizione doppia dello scrittore umorista, e la qualità, in sostanza, del suo bontempelliano *candore*.
- 102 Ivi, p. 736. corsivi miei.
- 103 *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 821.
- 104 Rino Caputo (*Il piccolo padreterno*, Roma, Euroma, 1966, p. 51) ha osservato come "nel *Prologo* scritto dallo stesso Pirandello al "racconto cinematografico" dei *Sei Personaggi* (già composto nel 1926, ma ribadito con qualche rielaborazione nel 1928 e nel 1935) la propensione a narrare e rappresentare il preliminare mentale fantastico-poietico è esaltata dalla destinazione filmica dell'operazione, dalla completa visualizzazione (concretizzata *cinematograficamente*, per l'appunto) dell'atto creativo primigenio (è, forse, in tale direzione che è possibile, altresì, intendere pienamente l'affermazione di Macchia sulla modalità poietica pirandelliana: "Ciò che nasce nella mente del creatore viene portato sulla scena")".
- 105 Cfr. *L'umorismo*, cit., pp. è 155-156.
- 106 Vedi la *Prefazione*, cit., ai *Sei personaggi*: "O perché mi dissi non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, [...] E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un *palcoscenico*. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà" (corsivo mio).
- 107 *Colloqui*, cit., p. 1145.
- 108 Vedi in proposito, tra gli altri, Gabriella Corsinovi, *Il corpo e la sua ombra: studi pirandelliani*, Foggia, Bastogi, 1996 e Paola Daniela Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo: saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994.
- 109 *Visita*, cit., p. 696.
- 110 *Visita*, cit., p. 696.
- 111 *Ibid.*
- 112 *Ibid.*
- 113 *Ibid.* E ancora: "l'ho vista in sogno tutta confusa e sorridente per la disperazione di non saper più come fare a ripararsi, avvolta com'era in una nuvola bianca di primavera

che s'andava a mano a mano diradando fino a lasciar trasparire la rosea nudità di tutto il corpo di lei, e proprio là dove più il pudore voleva ch'esso rimanesse nascosto; tirava con la mano; ma come si fa a tirare un vano lembo di nuvola?"

114 Ivi, pp. 696-697.

115 Come osserva A. R. Pupino nel saggio *Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in *Ragguagli di modernità: Fogazzaro, Pirandello, La Ronda, Contini, Morante*, Roma, Salerno, 2003, il giardino in città, "*Locus amoenus* che riaffiora dagli archivi di una memoria anteriore, memoria che si confonde con l'«*état de l'âme*», quell'*hortus deliciarum* è dunque paesaggio della modernità, è proiezione di una rêverie, è conversione verbale delle immagini di un «sogno», il «sogno» nostalgico di una felicità perduta, sì, ma non sepolta dall'oblio. Rivive con esso e in esso l'utopia edenica di un regno perennemente radioso e gaio, pur se circondato dall'orrore del «carcere» urbano. È la surrogazione del «paradiso terrestre», è l'Elisio, l'Elisio immaginario proiettato dall'lo nella «città orrenda» e «maledetta» [...] la città, il «labyrintho» che ora lo imprigiona. Ma mosso dal desiderio eudemonistico del ritorno nel grembo originario, nella città egli costruì a immagine e somiglianza

dell'archetipo un giardino. [...] Il giardino è lo spazio onirico in cui lo spirito può riparare ed effondersi [...] Non a caso la signora Wheil è un fantasma. Liberata dal corpo, può rifugiarsi, se non propriamente nel giardino, questa natura riprodotta, nello spazio che lo riflette e surroga, lo studio" (pp. 99).

116 *Visita*, cit., p. 697.

117 Ivi, p. 697.

118 *Ibid.*

119 Ivi, pp. 697-98.

120 Ivi, p. 697.

121 *Ibid.*

122 Ivi, p. 700.

123 *Visita*, cit., p. 701.

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*

126 Persino dei genitali (in *Visitare gli infermi*, cit.). Vedi *supra*, le note sull'orrore del corpo.

