



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia, linguistica e letteratura italiana

Tesi di Laurea

# **La nascita del personaggio moderno nelle *Novelle per un anno***

**Relatore**

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

**Correlatrice/Correlatore**

Ch.ma/Ch. Prof.ssa/Prof. Nome Cognome

**Laureanda**

Silvia Vecchiato

**Matricola**

884035

**Anno Accademico**

2024 / 2025

|  |     |
|--|-----|
| Sommario   |     |
| Introduzione .....   | 2   |
| Figure pirandelliane e dinamiche metanarrative .....       | 4   |
| La ribellione del personaggio .....                        | 4   |
| La rivoluzione modernista .....                            | 17  |
| Oltre i limiti del letterario .....                        | 31  |
| Tra vita e forma: altre espressioni della ribellione ..... | 45  |
| L'eclissi dell'autore .....                                | 45  |
| Il flusso vitale .....                                     | 58  |
| Lo sguardo umoristico .....                                | 71  |
| Rivelazione interiore e crisi del linguaggio .....         | 85  |
| La vertigine della follia .....                            | 85  |
| Lo sguardo verso il silenzio .....                         | 98  |
| L'epica dell'esistenza .....                               | 107 |
| Conclusione .....  | 125 |
| Bibliografia .....   | 128 |
| Sitografia .....   | 132 |

# Introduzione

La riflessione sul personaggio letterario conosce, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, una trasformazione radicale che investe non solo le forme della narrazione, ma la concezione stessa dell'identità umana. La crisi delle certezze positivistiche, l'indebolimento dell'idea di soggetto unitario e la crescente consapevolezza della frammentazione dell'esperienza moderna conducono la letteratura a interrogarsi sui propri strumenti rappresentativi. In questo contesto, il personaggio non è più una figura stabile, coerente e interamente governabile dall'autore, ma diventa il luogo privilegiato in cui si manifesta la tensione tra forma e vita, tra identità imposta e pulsione vitale, tra costruzione narrativa e autonomia esistenziale.

L'opera di Luigi Pirandello si colloca al centro di questo passaggio epocale e ne costituisce uno dei laboratori più fecondi. Teatro, romanzo e narrativa breve nascono e si sviluppano negli stessi anni come ambiti complementari della sua ricerca, senza una gerarchia cronologica o funzionale. Se il teatro e il romanzo hanno spesso attirato l'attenzione della critica come sedi privilegiate della riflessione metanarrativa e filosofica, le *Novelle per un anno* si configurano parallelamente come uno spazio sperimentale di straordinaria ricchezza, in cui la nascita del personaggio moderno viene messa in scena in forma concentrata e incisiva. Lungi dall'essere un terreno preparatorio per opere successive, le novelle partecipano pienamente all'elaborazione di una meditazione profonda sullo statuto del personaggio e sul rapporto problematico che esso intrattiene con l'autore e con la realtà.

Il presente lavoro si propone di indagare la nascita del personaggio moderno nelle *Novelle per un anno* attraverso l'analisi delle diverse modalità di "ribellione" che i personaggi mettono in atto all'interno del dispositivo narrativo. Tale ribellione non va intesa unicamente come opposizione esplicita all'autore, ma come progressiva affermazione di un'autonomia identitaria che destabilizza le strutture tradizionali della rappresentazione letteraria.

In una prima sezione verranno affrontate le novelle esplicitamente metanarrative, in cui il rapporto tra autore e personaggio diventa oggetto diretto del racconto. Testi come *La tragedia di un personaggio* e *Colloqui coi personaggi* mettono in scena figure che rivendicano una propria consistenza ontologica e si sviluppano negli stessi anni in cui Pirandello elabora il dramma dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: novelle e teatro procedono così parallelamente, dando forma, in ambiti diversi ma contemporanei, a una

medesima riflessione sulla natura del personaggio e sull'atto creativo. In queste novelle, il narratore-autore si trova a confrontarsi con personaggi che non accettano una definizione definitiva, rivelando la crisi dell'autorità creatrice e la problematicità di ogni tentativo di fissare la vita in una forma narrativa. Successivamente, l'analisi si sposterà su novelle in cui la ribellione del personaggio assume forme meno esplicite ma non meno radicali. La seconda sezione sarà dedicata, infatti, a novelle in cui la ribellione del personaggio si manifesta in forma indiretta e concreta, attraverso il conflitto con norme, ruoli e dispositivi sociali che pretendono di definirne l'identità. In testi come *Il dovere del medico* e *La giara* la tensione non si esprime come consapevolezza metanarrativa, ma come attrito tra l'individuo e una "forma" esterna — giuridica, professionale o simbolica — che si impone come necessità assoluta. Il personaggio pirandelliano, pur non sottraendosi esplicitamente al racconto, mette in crisi l'ordine che lo contiene, rivelandone l'arbitrarietà e l'inadeguatezza rispetto alla complessità della vita. Infine, una terza tipologia di novelle sarà dedicata al momento della rivelazione improvvisa, in cui i personaggi giungono a una consapevolezza lacerante della natura fittizia delle maschere che indossano e della possibilità di una vita diversa, sottratta — almeno interiormente — ai vincoli della forma. Novelle come *Ciaulà scopre la luna* o *Il treno ha fischiato* mettono in scena epifanie improvvise e destabilizzanti, che aprono uno scarto irreversibile tra l'individuo e il ruolo che egli è chiamato a incarnare. In questi momenti di rivelazione, il personaggio pirandelliano, pur restando intrappolato nella forma, ne percepisce l'artificialità e ne denuncia implicitamente l'insufficienza.

Attraverso questo percorso, la tesi intende mostrare come le *Novelle per un anno* contengano già in nuce una riflessione matura sulla crisi della rappresentazione e sulla trasformazione del personaggio moderno. Le figure pirandelliane, scisse, mobili e refrattarie a ogni definizione univoca, non sono soltanto invenzioni narrative, ma risposte letterarie a una crisi identitaria più ampia che attraversa la cultura europea del primo Novecento. In tal senso, la ribellione del personaggio pirandelliano si configura non come un semplice espediente narrativo, ma come il segno di una nuova concezione della soggettività e del rapporto tra letteratura e vita.

# Figure pirandelliane e dinamiche metanarrative

## La ribellione del personaggio

All'interno della vasta e articolata produzione novellistica pirandelliana, si distinguono alcuni testi che, per la loro natura esplicitamente metanarrativa, offrono al lettore una riflessione diretta sulle dinamiche della creazione letteraria<sup>1</sup>. In queste novelle, Pirandello sospende la rappresentazione di vicende esteriori per portare in primo piano il rapporto problematico tra l'autore e le sue creature immaginarie, mostrando come la scrittura stessa diventi materia di narrazione. È proprio in questo ambito che si colloca uno dei testi più emblematici per questa mia indagine, *La tragedia di un personaggio*, nel quale il nucleo tematico centrale non è tanto una storia raccontata, quanto la messa in scena del dramma che nasce dal confronto tra l'autore reale e il personaggio fittizio.

Il concetto fondamentale di questa novella è che i personaggi di un'opera sono esseri viventi per sé, che si presentano all'autore e chiedono di dar loro la vita dell'arte, di dar loro corpo perché possono andare per il mondo.<sup>2</sup>

La novella, infatti, narra di figure che si presentano al cospetto del loro creatore reclamando ascolto, come se chiedessero udienza per essere riconosciute e accolte entro un possibile spazio narrativo. Esse non appaiono più come semplici proiezioni della fantasia dell'autore, ma come entità autonome, animate da una vitalità propria e, al tempo stesso, tragicamente condannate a un destino incerto: quello di non riuscire a trovare una forma definitiva all'interno dell'opera letteraria.

Frutto di una particolare gestazione, quella spirituale, il personaggio, una volta nato, spezza il cordone ombelicale e comincia a vivere in modo indipendente dal suo stesso autore che si limita ad ascoltarlo (la tragedia di un personaggio). Scrive Jean-Paul<sup>3</sup>: "il vero

---

<sup>1</sup> Pirandello anticipa in modo significativo molte delle riflessioni novecentesche sulla metanarratività, intesa come autoriflessione del testo sui propri meccanismi di costruzione. In questo senso, *La tragedia di un personaggio* può essere letta come un antecedente di quelle pratiche narrative che Gérard Genette definirà in seguito "metalepsi" (o "metalessi"), ossia la trasgressione dei confini tra i livelli del racconto (cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976).

<sup>2</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 157.

<sup>3</sup> Il riferimento è a Jean Paul Richter, autore romantico tedesco, frequentemente citato da Pirandello come modello di una poetica dell'immaginazione autonoma. Il ruolo dell'autore come "uditore" dei personaggi verrà ripreso da Pirandello in più occasioni, soprattutto negli scritti teorici sul teatro.

poeta è solo l'uditore dei suoi personaggi [...] egli li guarda vivere mentre agiscono e li ascolta".<sup>4</sup>

L'immagine qui presentata della "gestazione spirituale" e del "cordone ombelicale" reciso rende con efficacia la condizione del personaggio letterario: nato dall'immaginazione dell'autore, ma dotato di una vitalità propria, esso sfugge al controllo del creatore e si impone come entità indipendente. L'autore non è più padrone assoluto della sua invenzione, ma un ascoltatore, un testimone chiamato a recepire e tradurre in forma narrativa ciò che il personaggio stesso gli suggerisce. Egli si mette in ascolto di voci interiori che gli si impongono con urgenza e coerenza propria, conferendo così ai personaggi una dignità ontologica autonoma, come se preesistessero alla scrittura e attendessero solo qualcuno disposto ad ascoltarli.

Tra i personaggi più interessanti che compaiono in questa novella appare un certo dottor Fileno, un medico modesto, privo di ambizioni eroiche, il quale "credeva d'aver trovato il più efficace rimedio a ogni sorta di mali, una ricetta infallibile per consolar se stesso e tutti gli uomini d'ogni pubblica o privata calamità."<sup>5</sup> Tale metodo "consisteva nel leggere da mane a sera libri di storia e nel veder nella storia anche il presente, cioè come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivi del passato"<sup>6</sup>; egli guardava, dunque, unicamente al presente, senza trarre né dal passato alcun tipo di insegnamento, né dal futuro alcun tipo di speranza. Questo gli aveva concesso di vivere privo di ogni dolore o preoccupazione e di trovare la pace. Tale dottor Fileno era comparso per la prima volta agli occhi di Pirandello durante la lettura di un romanzo. In quell'opera, tuttavia, l'autore non era riuscito a conferirgli vera efficacia narrativa: la sua figura rimaneva sfumata, priva di spessore e incapace di imporsi nella vicenda. Egli "rappresenta simbolicamente il personaggio che si presenta alla fantasia dell'autore, il quale non ha pace fino a quando quella sua ispirazione non si sia realizzata in personaggio vivo nella sua opera [...]"<sup>7</sup>. Fileno, perciò, insoddisfatto della sua condizione di personaggio incompiuto, si presenta a Pirandello per rivendicare la propria forza vitale e per chiedere a qualcuno, finalmente, di scrivere di lui e offrirgli una piena realizzazione letteraria, instaurando un vero e

---

<sup>4</sup> Introduzione di Italo Borzi a *Le novelle per un anno. La mosca, L'uomo solo, Il silenzio*, L. Pirandello, Milano, Mondadori, 1922, p. 27.

<sup>5</sup> PirandelloWeb (2000). *La tragedia di un personaggio*. <https://www.pirandelloweb.com/la-tragedia-d-un-personaggio/>. [Data di accesso: 02/09/2025].

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 158.

proprio dialogo drammatico. È in questo scambio che emerge tutta la potenza del personaggio: egli non accetta di essere relegato all'insignificanza, ma rivendica la propria sostanza vitale. Nel confronto che viene a instaurarsi, Fileno mette in crisi l'autorità dell'autore stesso, che si scopre incapace di cancellare ciò che ha immaginato. Una volta nato, infatti, il personaggio non può più essere distrutto: sopravvive, anche se incompleto, in una dimensione che lo rende più stabile della vita fluida e mutevole dell'autore.

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più!<sup>8</sup>

In questo passo il personaggio rivendica con decisione l'autenticità e la fermezza della propria esistenza, di contro a quella degli uomini in carne e ossa, i quali vivono immersi nel tempo, destinati al cambiamento e alla morte. I personaggi, invece, una volta nati dalla fantasia creatrice, restano fissati in una forma immutabile; sono "più veri" perché non soggetti al fluire dell'esistenza. Pur essendo frutto di invenzione, essi ottengono una sorta di immortalità simbolica, proprio perché la loro vita è legata all'opera letteraria e non alla caducità biologica: essi sopravvivono anche quando l'autore muore o viene dimenticato.

[...] i personaggi dell'arte non sono fittizi, ma vivi e "veri" al pari e meglio delle stesse persone con le quali abbiamo consuetudine di vita ogni giorno, perché queste, prima o poi, muoiono, sono soggette alla legge naturale del perire, mentre i personaggi dell'arte vivono una loro vita immortale [...].<sup>9</sup>

Questa condizione paradossale mette in evidenza come la creazione artistica possa conferire una verità più duratura della vita reale. La risolutezza del dottor Fileno evidenzia inoltre, anche un grado di autonomia nei confronti dell'autore proprio perché, una volta

---

<sup>8</sup> PirandelloWeb (2000). *La tragedia di un personaggio*. <https://www.pirandelloweb.com/la-tragedia-d-un-personaggio/>. [Data di accesso: 02/09/2025].

<sup>9</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 157.

creato, ricerca un'esistenza indipendente, dimostrando che la vita artistica può sottrarsi al controllo dell'uomo.

Il dottor Fleno è un metapersonaggio che possiede una limpida consapevolezza della sua natura di personaggio e ne discute in tal modo vivendo e rappresentandosi, si fa avvocato della propria vicenda nella narrazione, anche se non la spunta di fronte al personaggio avvocato-giudice.<sup>10</sup>

Questa autocoscienza rafforza la dimensione metanarrativa del testo e trasforma il confronto con l'autore in una vera e propria disputa sulla legittimità dell'esistenza letteraria. Dunque, Pirandello non concepisce i personaggi come semplici strumenti passivi della narrazione: egli li vuole in costante movimento, mai definitivamente "chiusi" in una forma prestabilita imposta da altri. Essi devono rimanere in cerca d'autore, cioè consapevoli della propria incompletezza e pronti a esigere un riconoscimento, una vita piena, che non può essere imposta dall'esterno<sup>11</sup>:

Pirandello invece è lui a esigere la rivolta dei personaggi. [...] Li avrebbe voluti sempre ancora in cerca di autore, pronti sempre a insorgere contro l'autore che si prestasse a farli riposare in una sagoma di personaggi.<sup>12</sup>

Lo scrittore offre così una critica alla rigidità narrativa, in quanto rifiuta che i personaggi vengano rinchiusi in una sagoma definitiva, con il rischio di perdere la propria autonomia e la propria verità, di cui invece la ribellione si fa garanzia. La narrativa non è solo descrizione di eventi o individui, ma uno spazio di tensione tra chi crea e chi viene creato; in questo senso, i personaggi ribelli incarnano la possibilità che la creazione sfugga dal controllo dell'autore, rendendo l'opera dinamica, viva, e per certi versi imprevedibile. Pirandello, in questa novella, compie un atto di straordinaria innovazione, "creando un personaggio che rivendica per sé "l'iniziativa della creazione artistica". Non è più l'opera d'arte, dunque, ma sono i personaggi che presentandosi all'immaginazione dello scrittore "cercano e creano, nella sua fantasia" i modi e l'occasione per la loro realizzazione

---

<sup>10</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 1983, p. 266.

<sup>11</sup> È inevitabile il rimando a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in cui la dinamica tra creatore e creature trova una formulazione teatrale compiuta. Tuttavia, nelle *Novelle per un anno* tale conflitto assume una dimensione più intima e riflessiva, meno spettacolare ma forse più radicale, perché priva della mediazione scenica e affidata interamente alla voce narrante.

<sup>12</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Venezia, Marsilio editori, 1994, pp. 117-118.

artistica”.<sup>13</sup> Pertanto, “deve essere l'invenzione del personaggio a determinare l'intreccio, e non viceversa”.<sup>14</sup>

È da questo gioco di forze che deriva la lotta, termine chiave per comprendere tutta l'opera pirandelliana e la sua visione del mondo<sup>15</sup>. Nel caso specifico di questa e di altre novelle che mettono in luce la correlazione tra creatore e figure create, la lotta viene a definirsi chiaramente come conflitto tra volontà diverse, tra il tentativo del dottor Fileno di imporre la propria storia e il proprio ruolo, e la riluttanza dell'autore nei confronti di questa “stravagante ambizione” di certi “personaggi vivi, autonomi, petulanti e presuntuosi, che bussano alla porta dell'autore e pretendono di vivere a loro modo, seguendo regole proprie e rispondendo a proprie logiche [...]”.<sup>16</sup> In questo senso, Pirandello sfida il concetto tradizionale di autore come unico detentore del potere creativo: i suoi personaggi, come il dottor Fileno, non sono mere marionette al servizio della trama, ma entità dotate di una loro autonomia. Essi non si limitano a esistere all'interno della storia, ma la rivendicano, esigendo di seguire le proprie regole e logiche, spesso in contrasto con le intenzioni iniziali dell'autore, il quale

[...] nell'atto della scrittura abdica al suo ruolo di creatore e diviene “personaggio dell'autore”, si pone al livello degli altri personaggi, agisce in conflitto con loro, facendo valere la sua forza in una lotta continua e impari.”<sup>17</sup>

Il creatore stesso, dunque, nel momento in cui dà vita a entità dotate di una volontà propria, rinuncia al suo ruolo di demiurgo assoluto e si fa personaggio tra gli altri, non più al di sopra della narrazione, ma al suo interno, “calandosi nel suo mondo come “personaggio dell'autore””<sup>18</sup>. La sua identità di scrittore si confonde con quella di personaggio, costringendolo a confrontarsi con le proprie invenzioni e a fare i conti con le loro richieste. Tale lotta viene definita "impari" perché l'autore, per quanto possa cercare di imporre la sua volontà, non può mai avere il pieno controllo sulla vita che ha dato alle sue creature. Esse sono arrivate al punto in cui si ribellano, esigendo di vivere la loro storia, rendendo vano ogni tentativo di contenerle entro una trama prefissata. Si tratta

---

<sup>13</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Pesaro, Metauro Edizioni, 1998, pp. 170-171.

<sup>14</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Bari, Laterza, 1992, p. 74.

<sup>15</sup> La categoria della “lotta” attraversa l'intera opera di Pirandello e può essere letta come trasposizione letteraria di una visione conflittuale dell'esistenza, in cui nessuna identità è stabile e ogni forma è continuamente minacciata dalla vita che la eccede.

<sup>16</sup> A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*. Roma, Carrocci editore, 2024, p. 23.

<sup>17</sup> Ivi., pp. 23-24.

<sup>18</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 49.

non semplicemente di un espediente narrativo, ma di una profonda riflessione sulla natura della creazione artistica e sulla crisi dell'identità moderna, che avremo modo di esaminare nel corso di questa mia ricerca. Il creatore non è più un dio onnipotente, ma un essere fragile che deve confrontarsi con le creature che ha generato e che agiscono in libertà all'interno del racconto.

Ma se l'autore (lo scrittore) è un dio-personaggio, a sua volta i personaggi, che si muovono autonomamente all'interno del testo non possono che essere autori di loro stessi, [...], o comunque in qualche modo responsabili della narrazione. L'autore infatti si pone sul loro stesso piano, reagisce ad atti autonomi dei personaggi.<sup>19</sup>

Pertanto, i personaggi non sono solo oggetti narrativi, ma soggetti attivi che contribuiscono in modo significativo alla creazione del testo e la narrazione non è più il prodotto della sola mente dell'autore, ma scaturisce dalla loro azione e reazione, dalla loro volontà di vivere e dal loro desiderio di essere raccontati in un certo modo.

Si istituisce, lentamente ma in modo sempre più aspro, un dibattito di "individui": di esseri umani che lottano, al di là della situazione che è il pretesto del dramma, per giustificare, più semplicemente ma in un ambito più generale, la propria esistenza.<sup>20</sup>

Questo concetto di "personaggi-autori" porta, quindi, alla fine della gerarchia narrativa tradizionale, proprio perché non vi è più un creatore al di sopra di tutti e delle sue creature, ma s'impone una sorta di dialogo continuo e un'interazione paritaria tra chi scrive e chi è scritto; "l'autore non ha più una parola superiore con cui interpretare gli eventi. Il suo punto di vista si perde nella plurivocità dei diversi personaggi<sup>21</sup>, che espongono direttamente la loro storia".<sup>22</sup> Egli non detta più le regole, ma "reagisce ad atti

---

<sup>19</sup> A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, cit., p. 22.

<sup>20</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, Bari, Laterza, 1997, pp. 124-125.

<sup>21</sup> Questa concezione della narrazione trova un importante riferimento teorico nell'opera di Michail Bachtin, in particolare in *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929). Bachtin definisce il romanzo polifonico come una forma in cui le coscienze dei personaggi non sono oggettivate né subordinate alla visione dell'autore, ma esistono come centri autonomi di valore e di parola. In tale prospettiva, l'autore rinuncia a una posizione di superiorità ideologica e conoscitiva, lasciando che la verità emerga dal dialogo e dal conflitto tra voci indipendenti. Pur muovendosi in un contesto diverso, la narrativa pirandelliana presenta evidenti affinità con questo modello, poiché mette in scena personaggi dotati di una propria coscienza e di una propria verità, non riconducibili a un'unica istanza interpretativa dominante. Naturalmente, non si intende qui postulare un'influenza diretta di Bachtin su Pirandello, bensì evidenziare una convergenza teorica tra due riflessioni novecentesche sulla crisi dell'autorità autoriale e sull'emergere di una pluralità di voci narrative autonome. Cfr. M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929), a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, Bari, Edizioni del Sud, 1997.

<sup>22</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello», *Allegoria*, XIII, n. 37 (2001), p. 30.

autonomi dei personaggi", assecondando, o a volte scontrandosi, con le loro esigenze e le loro logiche interne. Il testo, di conseguenza, non risulta più essere il frutto di un piano preordinato, ma il risultato di una negoziazione costante tra le diverse volontà creative in gioco.

Emersi dai ricettacoli dell'*infra*, i nuovi personaggi fanno valere, nella narrativa come nella fisica, la dichiarazione dei loro diritti.<sup>23</sup>

Si sottolinea nuovamente la natura ribelle e autonoma dei personaggi pirandelliani, i quali hanno un loro desiderio di esistere, in contrasto con la visione tradizionale del personaggio come mero oggetto della trama. Questa nuova visione pirandelliana suggerisce un sistema basato sull'incertezza, sulla probabilità e sulla coesistenza di diverse realtà, come sottolinea anche la fisica moderna, in particolare quella quantistica, in cui la natura delle particelle subatomiche è descritta in termini di probabilità, dove più stati coesistono contemporaneamente e il risultato di una misura non è mai pienamente prevedibile. In modo analogo, i personaggi pirandelliani si comportano come queste particelle<sup>24</sup>: non sono più prevedibili e completamente controllabili dall'autore; le loro azioni non sono il risultato di un piano preordinato, ma di una volontà interna che sfugge alla logica del creatore. L'autore deve fare i conti con questa indeterminazione e cedere il passo a un universo narrativo in cui i personaggi sono responsabili della loro stessa storia, come un fisico deve accettare che il mondo quantistico sia regolato da leggi probabilistiche e non da un determinismo assoluto.

Il romanziere tradizionale si regolava come uno che credesse nell'idea classica, meccanicistica di forza, quindi nella legge che presiede al prodursi di ogni evento particolare. Perciò si assumeva la piena responsabilità dei fatti narrati. Oggi invece si direbbe che nel romanziere, come nel fisico venuto dopo la teoria dei quanta, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette solo di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto solo perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si avveri, e producono un particolare evento, tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli a incontrarsi, anzi che quelli non si incontrino mai.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, ilSaggiatore, 2016, p. 46.

<sup>24</sup> Il riferimento alla fisica quantistica va inteso come analogia epistemologica e non come rapporto diretto di influenza. Pirandello non conosceva in modo sistematico la teoria dei quanti, ma condivide con il pensiero scientifico del primo Novecento la crisi del determinismo e dell'idea di causalità lineare.

<sup>25</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., p. 90.

Se a un tempo il romanziere e, in generale, lo scrittore, si assumeva la piena responsabilità degli eventi narrati in quanto creatore onnisciente, che costruiva meticolosamente una trama in cui ogni azione (il movente di un personaggio) portava a una reazione prevedibile (un evento) e l'intera storia si svolgeva come una macchina ben oliata, con una progressione chiara e logica, ora la situazione sembra ben diversa. I personaggi, le loro motivazioni e le loro interazioni appaiono non più governate da una legge fissa, ma dalla probabilità del loro incontro. La storia passa così ad essere da una catena di eventi predeterminata a una serie di incontri che avvengono perché era statisticamente probabile, non perché dovevano necessariamente accadere. Nella novella che stiamo prendendo in esame, il protagonista, un personaggio non finito, si presenta allo scrittore chiedendo di essere inserito in una storia. Il punto cruciale è che Pirandello non si assume la "piena responsabilità dei fatti narrati", come farebbe un romanziere tradizionale; anzi, si trova in difficoltà, incapace di dare una forma definitiva al personaggio. Il dottor Fileno si presenta come un corpuscolo appunto, con una sua vita, un suo movente. Non è un tassello predeterminato in un disegno meccanicistico, ma un'entità con la propria probabilità di esistere e interagire; pertanto, la sua esistenza non è una certezza, ma una possibilità. La tragedia del personaggio in questione nasce proprio dalla libertà e dall'incertezza che Pirandello riconosce a questa figura, la quale ha un potenziale espositivo, ma l'autore decide di non realizzarlo. Il personaggio esiste come una molteplicità di possibilità narrative, e la sua "tragedia" è solo una di esse, non l'unica. Il suo non-finale e la sua non-realizzazione all'interno del racconto sono una dimostrazione concreta che, nel mondo moderno, il narratore non ha più la certezza di dover portare a compimento ogni storia; e, soprattutto, che ogni storia nasce dall'incontro con individui vivi, con caratteri che impongono la loro presenza e da cui scaturisce inevitabilmente l'azione.

Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma; e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere. Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perché appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data

azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.<sup>26</sup>

In questo passo, tratto da un saggio del 1908, Pirandello illustra con chiarezza la sua concezione dei personaggi, la quale, pur essendo presentata in relazione alla sua produzione drammaturgica, si estende e si applica in modo universale a ogni forma di creazione artistica. Egli sostiene con evidenza che non sia il dramma, cioè la trama, l'intreccio, la vicenda, a creare i personaggi, bensì siano i personaggi a creare il dramma; questo significa che, in generale, l'opera non può nascere da schemi preconfezionati, ma dall'incontro di figure libere e indipendenti da qualsiasi tipo di autorità e/o disegno esterni. Pirandello concepisce i personaggi come esseri autonomi che si generano dalla vita interiore dell'autore e, una volta creati, acquistano una loro propria esistenza. Non sono quindi semplici strumenti narrativi o figure passive al servizio della trama, ma entità vive con una loro storia, una loro psicologia e una loro volontà. Questo processo creativo è un'esperienza profonda e spesso conflittuale per l'artista, poiché il personaggio, una volta "nato", può ribellarsi al proprio creatore, prendendo direzioni impreviste e sfuggendo al suo controllo. L'opera diventa, in questo senso, un mezzo attraverso cui l'autore non si limita a rappresentare il mondo, ma lo esplora in profondità, dando voce a un'indagine intima e complessa sulla vita stessa.

Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Ma bisogna anche aggiungere che per mia disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sì; ma esser gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine.<sup>27</sup>

Nella novella l'autore mostra in concreto come egli dialoga con i personaggi, ascoltandoli e scrutandoli, senza imporre arbitrariamente la propria volontà, ma neppure abdicando al suo compito. Pirandello non obbliga ingiustificatamente al suo volere, ma agisce come un mediatore; il suo compito non è quello di dettare un destino, ma di verificare l'autenticità e la forza vitale delle figure che emergono dalla sua immaginazione. Insomma, "la posizione dello scrittore non è diversa da quella di un

---

<sup>26</sup> PirandelloWeb (2000). *Arte e scienza. III. Illustratori, autori e traduttori*. <https://www.pirandelloweb.com/arte-e-scienza-capitolo-3/>. [Data di accesso: 04/09/2025].

<sup>27</sup> PirandelloWeb (2000). *La tragedia di un personaggio*. <https://www.pirandelloweb.com/la-tragedia-d-un-personaggio/>. [Data di accesso: 04/09/2025].

avvocato che interroga, prende nota, su nome, condizioni, sentimenti, aspirazioni, prima di rispondere se quel caso è abbastanza strano perché possa interessarlo, perché faccia fremere in lui quel delirio avvocatesco”<sup>28</sup>. L'autore, in questa dinamica creativa, si trova a un crocevia complesso, dove deve conciliare l'autonomia che i personaggi acquisiscono con il suo ruolo di guida e arbitro. Non si tratta di una semplice imposizione, ma di una ricerca di equilibrio tra la spontaneità e la vita propria delle sue creature e il suo ruolo di giudice, valutandone la coerenza e la veridicità, decidendo se meritano di esistere e di agire all'interno della narrazione o meno. I personaggi

però hanno bisogno sempre di un Autore, che nella sua fantasia – matrice feconda – allevi e nutra, come fa la madre col bimbo che ha in seno, quei “vivi germi”, dia loro compiutezza, forma definitiva, li metta al mondo, li realizzi e li mandi fra gli uomini, perché essi per se stessi sono vivi, sì, ma restano come in un limbo, sospesi cioè tra fantasia e realtà, larve in attesa di incarnazione.<sup>29</sup>

Al centro della riflessione pirandelliana torna di nuovo il concetto di lotta tra libertà e controllo, per cui il processo creativo diviene il risultato di un dialogo e di una negoziazione costante. La vicenda del dottor Fileno suggerisce proprio come i personaggi, pur non essendo reali nel senso comune, siano dotati di una loro verità intrinseca; egli non è un fantoccio creato a piacere dall'autore, ma un'entità dotata di una coerenza, di una psicologia e di un destino propri. Nella vicenda raccontata il protagonista chiede spazio, chiede di vivere nel racconto, ma lo scrittore lo sottopone a un giudizio critico, lo scruta, lo interroga. E così emerge il conflitto, in quanto non accetta di restare chiuso nella mente dell'autore; al contrario, rivendica il diritto alla vita e all'esistenza narrativa. Pertanto, la sua tragedia non è quella di un destino esterno, ma il fatto di esistere senza esistere davvero: vive come figura letteraria, ma non riesce a trovare un testo che lo accolga pienamente; rimane sospeso tra l'essere e il non-essere, nell'attesa che qualcuno lo riconosca appieno.

Ma che razza di scrittore è lei, scusi? Ma dunque sul serio lei non comprende l'orrore della tragedia mia? Avere il privilegio inestimabile di esser nato personaggio, oggi come oggi, voglio dire oggi che la vita materiale è così irta di vili difficoltà che ostacolano, deformano, immiseriscono ogni esistenza; avere il privilegio di esser nato personaggio vivo, ordinato

---

<sup>28</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992, p. 56.

<sup>29</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 157.

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!<sup>30</sup>

Questa frase, pronunciata con disperazione dal personaggio della novella, esprime tutto il dramma esistenziale che lo attraversa e lo turba: egli dichiara il suo orrore per una vita che, pur essendo nata per l'immortalità, è stata condannata a esistere in un mondo illusorio. L'universo del racconto è diventato per lui una gabbia, in cui il suo autore l'ha imprigionato, sottraendogli quella spontaneità e quella naturalezza che gli erano proprie. Questa situazione ha innescato una ricerca disperata e incessante: trovare qualcuno che lo potesse accogliere in una trama, garantendogli allo stesso tempo di mantenere intatta la propria autenticità. Tuttavia, come spesso accade nella poetica pirandelliana, tale desiderio si scontra con una realtà amara e rimane irrealizzato. Il personaggio è condannato a un'eterna erranza, una sorta di limbo esistenziale, dove il suo desiderio di trovare una voce e un senso si scontra con l'incapacità o l'indifferenza del mondo esterno, sia esso il mondo reale o il mondo dell'arte. "Esso si pone ormai nella posizione allegorica della estraneità e della sospensione dei significati dati, in un atteggiamento di distacco e di studio [...]. Lo stesso personaggio diventa una figura della ricerca dell'autore, un'astrazione personificata, dunque un'allegoria"<sup>31</sup>. Questa lettura chiarisce come la condizione di sospensione del personaggio non sia soltanto una sconfitta narrativa, ma assuma un valore altamente simbolico: Fileno, ridotto a figura allegorica, incarna la crisi stessa del senso e della rappresentazione. La sua erranza non è solo esistenziale, ma anche conoscitiva, poiché rende visibile il processo di ricerca dell'autore e, insieme, l'impossibilità di giungere a una forma definitiva e pacificata. In tal modo, Pirandello trasforma l'incompiutezza in significato, facendo del personaggio non il risultato della creazione artistica, ma il luogo in cui essa si interroga e si mette radicalmente in discussione.

Ciò che si va delineando è, dunque, un autentico capovolgimento rispetto alla concezione tradizionale, in cui l'autore deteneva il controllo assoluto e insindacabile sulla propria creazione letteraria. Nella prospettiva classica, infatti, i personaggi non erano altro che strumenti narrativi, interamente subordinati alla volontà dell'artista che ne decideva

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 60.

azioni, pensieri e destino. Con Pirandello, invece, si assiste a una svolta radicale: i personaggi non appaiono più come semplici marionette mosse da fili invisibili, ma come entità autonome, capaci di rivendicare una propria identità e una propria voce. Essi non si limitano a subire le decisioni dell'autore, ma quasi si ribellano ad esse, chiedendo di vivere indipendentemente dalla pagina che li ha generati. In questo modo, la creazione letteraria si trasforma in un processo dinamico e aperto, in cui l'autore non è più il dominatore assoluto, ma piuttosto un interlocutore che dialoga con i suoi stessi personaggi, riconoscendone la vitalità e la forza autonoma.

È risaputo che il romanzo, come lo conoscevamo dagli esemplari che nel secolo scorso ne hanno fondato la fortuna, era una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende. Insomma il romanziere, anche quando scompariva o si eclissava dentro o dietro i fatti narrati, si riserbava sempre ancora il privilegio, e insieme l'obbligo, del testimone che sapeva come erano andate le cose, e perché erano andate così.<sup>32</sup>

Il romanzo ottocentesco, nella sua forma canonica, come avremo modo di approfondire nelle prossime pagine, presupponeva una piena assunzione di responsabilità da parte del romanziere nei confronti dei personaggi e delle loro vicende. Anche quando l'autore sceglieva di eclissarsi, lasciando che i fatti sembrassero dispiegarsi da soli, rimaneva pur sempre il testimone privilegiato, colui che sapeva non solo come le cose erano andate, ma anche perché erano andate in quel modo. La sua voce, esplicita o sottintesa, continuava a garantire un orizzonte di senso e a offrire un principio di ordine che teneva insieme la trama e i destini dei protagonisti. Ciò che si delinea con Pirandello, in modo particolare proprio nelle *Novelle per un anno*, è invece un autentico ribaltamento di questa prospettiva; l'autore non rivendica più il ruolo di demiurgo onnisciente, depositario unico della verità e arbitro supremo del racconto. Al contrario, si assiste a un cambio di rotta radicale: i personaggi non appaiono ancora come mere creature dipendenti dalla penna che li ha generati, bensì come entità autonome, dotate di vita propria, capaci di sottrarsi alla volontà del loro stesso creatore. Essi non si lasciano ridurre a semplici burattini, ma reclamano la possibilità di parlare con la propria voce, di imporre la loro esistenza anche oltre i confini del testo. In questa nuova visione, il romanziere, e più in generale lo

---

<sup>32</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., p. 86.

scrittore, non è più il custode unico della verità narrativa, ma piuttosto un interlocutore che si confronta con creature vive e pulsanti, spesso sfuggenti, talvolta ribelli.

Il punto focale della narrazione – la prospettiva da cui vengono narrati i fatti – non è più quello oggettivo e superiore di chi ha in mano una verità, ma quello parziale e soggettivo di un narratore – rappresentato come vero e proprio personaggio -, che ne sa quanto o meno degli altri.<sup>33</sup>

La creazione letteraria si trasforma così in un processo dialogico, in cui l'autore si trova quasi spiazzato dalla forza autonoma delle figure che ha evocato. Ne deriva una rivoluzione poetica e drammaturgica decisiva: la verità non è più data dall'autorità dell'autore, ma nasce dall'intreccio delle voci, dai conflitti irrisolti, dalle tensioni tra chi scrive e chi è scritto e, soprattutto, da uno sguardo che si fa interno all'intreccio.

La conoscenza obiettiva di un narratore onnisciente o, quanto meno, esterno – e quindi in grado di rendere conto dei fatti in virtù del suo punto di vista privilegiato – lascia il posto alla coscienza dei personaggi. Il baricentro della narrazione si sposta così verso l'interno, sostituendo a una prospettiva dall'alto una prospettiva “dal basso”.<sup>34</sup>

La sostituzione della voce onnisciente del narratore con la coscienza dei personaggi rappresenta una delle più profonde innovazioni della narrativa e del teatro moderni. Laddove prima l'autore, collocandosi in una posizione esterna e superiore, era garante di un punto di vista unitario e privilegiato, ora il baricentro si sposta all'interno, nella soggettività dei personaggi. Ne deriva che il racconto non si fonda più su una verità univoca e stabile, ma su una pluralità di prospettive, spesso frammentarie e contraddittorie. La prospettiva “dal basso” porta con sé un mutamento radicale: non c'è più un ordine oggettivo che si impone dall'alto, ma una molteplicità di coscienze che chiedono di essere ascoltate, ognuna con la propria visione parziale e irriducibile. Lo scrittore porta all'estremo questa logica, mostrando come i personaggi non siano più semplici figure funzionali a un disegno narrativo prestabilito, bensì esseri che si presentano con la forza di una loro verità, spesso incompatibile con quella altrui. “Insomma, Pirandello non mira a un'arte che riconcili con la vita o che ne intenda distillare l'essenza profonda e nascosta e tende invece a un'arte della discordanza e della contraddizione, consapevole dell'irriducibile reale a un senso ultimo”<sup>35</sup>. La conseguenza è

---

<sup>33</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello», cit., p. 30.

<sup>34</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, Roma, Carrocci editore, 2024, pp. 132-133.

<sup>35</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 52.

che il romanzo e il dramma moderni non si pongono più come specchi fedeli della realtà “così com'è”, ma come spazi di conflitto tra differenti rappresentazioni del reale.

Mettendo in primo piano i frammenti di senso e il caos delle passioni dei suoi protagonisti, Pirandello vuole rappresentare l'impossibilità dell'arte moderna di divenire interpretazione complessiva, giudizio, discorso monologico capace di armonizzare la discordante polifonia delle voci dei Personaggi.<sup>36</sup>

Ne deriva che la verità non è più un dato oggettivo da registrare, ma un problema aperto da vivere e discutere all'interno della narrazione. In questo orizzonte, la crisi del narratore onnisciente non segna una semplice rinuncia all'ordine e alla coerenza, bensì l'affermazione di una nuova forma di conoscenza, fondata sul conflitto delle prospettive e sull'irriducibilità dell'esperienza umana a un senso unitario. È in questa tensione irrisolta che si definisce l'ingresso della letteratura nella piena modernità.

## La rivoluzione modernista

Come si è osservato nel paragrafo precedente, il processo di creazione letteraria conosce un momento di svolta decisivo che segna un “prima” e un “dopo”. Tale cesura coincide con l'ingresso della cultura europea nella modernità, un passaggio che non riguarda soltanto i temi o gli stili, ma investe la concezione stessa della letteratura e del suo ruolo nella società. È tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che questo mutamento si fa più evidente: i valori e i modelli tradizionali entrano in crisi, la fiducia nelle certezze assolute viene meno e, di conseguenza, anche la figura dell'autore perde l'aura di autorità indiscussa che aveva caratterizzato i secoli precedenti. Sulla base di quanto visto nella novella *La tragedia di un personaggio*, l'artista non risulta essere più il depositario di una verità unica e universale, ma si confronta con l'instabilità del mondo moderno, con la frammentarietà dell'esperienza e con la necessità di sperimentare nuove forme espressive per dar voce a questa complessità. Sono gli anni della cosiddetta “morte di Dio” nietzschiana<sup>37</sup>, che Foucault presenta in questi termini:

Cosa vuol dire, infatti, la morte di Dio se non una strana solidarietà tra la sua inesistenza che esplode e il gesto che lo uccide? Ma cosa vuol dire uccidere Dio se non esiste, uccidere Dio che *non esiste*? Probabilmente, vuol dire ucciderlo perché al tempo stesso non esiste e

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 93.

<sup>37</sup> Cfr. F. W. Nietzsche, *La gaia scienza*, qualsiasi edizione italiana, in particolare il cap. 125 *L'uomo folle*, in cui la “morte di Dio” designa il venir meno dei valori supremi e dei fondamenti metafisici della cultura occidentale.

affinché non esista: e qui compare la risata. Uccidere Dio per liberare l'esistenza da questa esistenza che la limita, ma anche per ricondurla ai limiti che questa esistenza illimitata cancella (è il sacrificio). Uccidere Dio per ricondurlo a quel nulla che egli è; per manifestare la sua esistenza nel cuore di una luce che la fa fiammeggiare come una presenza (è l'estasi). [...] La morte di Dio non ci restituisce a un mondo limitato e positivo, ma a un mondo che si snoda nell'esperienza del limite, si fa e di disfà nell'eccesso che lo oltrepassa.<sup>38</sup>

Nella riflessione del filosofo francese, la questione della "morte di Dio" viene presentata non come evento risolutivo o conclusivo, ma come esperienza che apre un campo di radicale incertezza. L'atto di "uccidere un Dio che non esiste" porta infatti con sé un paradosso: ciò che viene negato non ha mai avuto una consistenza ontologica e, tuttavia, solo attraverso il gesto della sua soppressione la sua inesistenza acquista peso e significato. Questo duplice movimento genera un terreno instabile, in cui l'assenza di Dio si intreccia con la necessità di confermarla attraverso un'azione simbolica. In tale prospettiva, la risata evocata dal testo non è semplice sarcasmo o leggerezza, ma l'espressione di uno smarrimento lucido: ridere della morte di Dio significa riconoscere l'impossibilità di un fondamento stabile e, insieme, accettare la condizione paradossale di un mondo che deve continuamente ridefinire i propri limiti. È una risata che nasce dal vuoto, ma che al tempo stesso lo abita, trasformandolo in possibilità. L'orizzonte che si apre, dunque, non è quello di un mondo "positivo" e stabilizzato, ma di un mondo dinamico, che si configura come continua esperienza del limite e del suo superamento. La morte di Dio non riconsegna l'uomo a una nuova sicurezza metafisica, bensì lo espone a un movimento incessante di costruzione e decostruzione, in cui il senso non è mai garantito una volta per tutte, ma si produce nell'eccesso, nella tensione tra presenza e assenza, tra finito e infinito. Se l'idea di un principio assoluto garantiva, fino all'Ottocento, una certa stabilità del sapere e dell'esperienza, la sua caduta apre ora un orizzonte di radicale incertezza, in cui ogni conoscenza appare relativa, parziale, provvisoria. Infatti, "la crisi modernista si presenta in primo luogo con i connotati di una crisi epistemologica riguardante la teoria della conoscenza"<sup>39</sup>, vale a dire come messa in discussione delle modalità con cui l'uomo conosce e interpreta la realtà.

---

<sup>38</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 57-58.

<sup>39</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 18.

Siamo davanti a quella sospensione del senso e a quella impossibilità di partecipare al ritmo dell'esistenza da cui nasce la grande letteratura allegorica della modernità. In essa tende già a vacillare, travolto dalla "vita moderna", il valore stesso dell'arte (che pure Pirandello scrive ancora con la a maiuscola).<sup>40</sup>

Il vacillare del valore dell'arte non implica la sua negazione, bensì la perdita della sua funzione fondativa: l'opera non offre più un senso unitario, ma riflette e mette in scena la disgregazione dell'esperienza moderna.

Il passaggio tra XIX e XX secolo ha portato con sé un crollo di ideali e di verità, per cui l'uomo, che fino a pochi decenni prima, quelli segnati dall'Illuminismo e dal Positivismo, si credeva padrone del mondo, si è trovato di punto in bianco scalzato di questo primato. La superiorità che pensava di possedere si è rivelata essere inconsistente; la realtà e tutte le cose del mondo si sono dimostrate talmente potenti da non poter essere imprigionate dalla forza razionale dell'uomo e ciò lo ha portato a un totale smarrimento e a una perdita di punti di riferimento.

Da qui scaturisce una visione del mondo totalmente disincantata, priva di certezze oggettive, all'insegna della percezione soggettiva, illusoria e variabile che sfocia in un radicale pessimismo gnoseologico.<sup>41</sup>

Da questa scoperta egli si è trovato confuso e turbato da un universo sfuggente, che non si lascia più dominare né interpretare secondo categorie certe e univoche. L'illusione di poter racchiudere la complessità del reale entro un sistema razionale unitario si infrange di fronte alla molteplicità caotica delle prospettive e all'impossibilità di stabilire una verità definitiva. "Senza essere del tutto esclusi o cancellati, gli elementi della vecchia formazione (l'esigenza di razionalità e di eticità, il bisogno di un controllo oggettivo) vengono inseriti all'interno di una nuova consapevolezza della relatività e della inevitabile soggettività di ogni conoscenza"<sup>42</sup>. Di conseguenza, la modernità si definisce come epoca della crisi e dell'incertezza, nella quale ogni tentativo di ricondurre il mondo a un ordine universale si rivela insufficiente. La letteratura e la filosofia del Novecento hanno fatto proprio di questo senso di precarietà il loro tratto distintivo, trasformandolo non in una debolezza, ma in una condizione costitutiva: l'uomo moderno, spogliato delle sue certezze metafisiche, è costretto a reinventare continuamente sé stesso, accettando di abitare il limite e

---

<sup>40</sup> R. Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999, p. 5.

<sup>41</sup> P. Casella, «Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», *Rassegna di letteratura italiana*, MMXI, n. 37 (2011), p. 118.

<sup>42</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 17.

l'ambiguità come spazi autentici dell'esperienza. "Dio è morto", secondo una massima di Nietzsche, e con lui inizia a crollare l'idea stessa di identità e di unità dell'Io, il quale si trova catapultato in un mondo dove tutto appare senza un fine o uno scopo. L'incertezza prende il sopravvento e lo scetticismo s'insinua in ogni ambito del sapere. "Ci sono delle verità ma non la verità"<sup>43</sup> dice Musil nei suoi *Diari*, tante verità quante sono i soggetti che guardano alla realtà. L'errore, dunque, che qualche pagina dopo lo stesso Musil espone citando Nietzsche, è quello di "veder tutto simile ed uguale"<sup>44</sup>, errore su cui si è basato per secoli lo "sviluppo intellettuale"<sup>45</sup> e che ha favorito il "sopravvivere della specie"<sup>46</sup>. Ciò significa che l'uomo non è stato più in grado di riconoscere le particolarità delle cose, ma le ha appiattite sotto l'idea unica della forma e della rappresentazione; si è concentrato più a scovare tra esse similitudini e analogie che a valorizzare le tipicità di ognuna<sup>47</sup>. E questo meccanismo è stato pian piano assimilato dagli uomini, i quali, con il passare del tempo, hanno finito per scambiare tali immagini con la realtà. Piuttosto che cercare di andare oltre queste illusioni, essi si sono accontentati di trovare già un mondo bell'e fatto, accettando quei disegni preformati che gli si sono presentati di fronte e riconoscendosi essi stessi come frammenti. È da qui che ha origine la Krisis; essa

Si verifica nel momento in cui entra in uno scompenso il rapporto fra vita e totalità, nel momento in cui il soggetto, scopertosi a sua volta un aggregato e non un'unità, abdica al proprio ruolo di organizzatore del reale e, incapace a porsi quale centro gerarchico, si riconosce come particolare fra particolari, assegnando a ognuno di questi pari diritti. [...]. La mancata connessione gerarchica dei segni è parte di un'equiparazione valoriale che si estende a tutti i livelli dell'esistenza [...].<sup>48</sup>

La Krisis<sup>49</sup>, così come Massimo Cacciari l'ha tematizzata, viene a definirsi come il momento di rottura tra vita e totalità, in cui il soggetto, tradizionalmente inteso come unità ordinatrice e come centro gerarchico capace di ricondurre la molteplicità del reale a un principio unificante, scopre di essere esso stesso frammento, aggregato, "particolare fra particolari". Questo riconoscimento segna l'abdicazione del soggetto alla funzione di

---

<sup>43</sup> R. Musil, *Diari 1899-1941*, Torino, Einaudi, 1980, p.36.

<sup>44</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Torino, Einaudi, 1979, p. 141.

<sup>45</sup> R. Musil, *Diari 1899-1941*, cit., p. 36.

<sup>46</sup> Ivi, p. 37.

<sup>47</sup> Questo passaggio sottolinea il collasso dell'unità della percezione e l'inizio della frammentazione della realtà come tema letterario e filosofico.

<sup>48</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., pp. 36-37.

<sup>49</sup> Sulla ricostruzione della nozione, si rimanda a M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976.

misura del mondo e, con essa, la dissoluzione di ogni gerarchia che distingua tra superiore e inferiore, essenziale e accidentale, universale e particolare. È la fine delle gerarchie come criterio complessivo di orientamento; il mondo appare ora come un insieme di elementi equivalenti, in cui nulla ha più diritto di imporsi come principio regolatore. L'esperienza moderna della crisi coincide, in questo senso, con l'emergere di una pluralità radicale, che non può più essere ricondotta a un'unità sintetica.

[...] gli uomini appaiono scarsamente individualizzati, appiattiti in una eguaglianza che li rende uniformi, assorbiti dal loro ambiente, moltitudine anonima di "vinti" senza divenire, viventi una vita amorfa, ciascuno la propria vita, legati al carro del loro destino.<sup>50</sup>

Si comprende allora la doppia valenza di questa diagnosi. Da un lato, essa registra lo smarrimento e la perdita di fondamento: il venir meno di un ordine superiore rischia di aprire alla dispersione, al nichilismo, a un relativismo indifferente in cui nulla più orienta. Dall'altro lato, proprio questo sgretolamento del principio gerarchico può essere interpretato come occasione, come possibilità di pensare la vita e l'esistenza non più in funzione di un centro unificante, ma in apertura al molteplice, all'eterogeneo, al frammentario. Non più un discorso che riduce all'essenziale, ma un discorso che si espone alla complessità del reale.

La riflessione filosofica sulla Krisis, intesa come perdita di un'unità organico-razionale e come dissoluzione delle gerarchie del reale, trova un riscontro emblematico nella narrativa pirandelliana, e in particolare nella novella *La tragedia di un personaggio*, che abbiamo visto in precedenza. Infatti, "anche se Pirandello restò sempre estraneo alla ricerca dei gruppi d'avanguardia e delle riviste fiorentine del primo decennio del Novecento, egli venne di fatto a condividere con essa un orizzonte culturale contrassegnato dalla crisi del paradigma di "verità" e dalla nuova coscienza del declino di un soggetto "forte", capace di dare ordine al mondo [...]"<sup>51</sup>. Nella novella Pirandello inscena la parabola del personaggio che, già formato e pronto a entrare in un'opera letteraria, si ribella al proprio autore, rivendicando la propria autonomia e rifiutando di farsi ridurre a una parte secondaria. Il nucleo drammatico della vicenda è che il personaggio percepisce come "tragedia" non la sua vita, ma la sua esclusione dalla totalità dell'opera, il non trovare un luogo organico in cui collocarsi. Questa condizione rispecchia

---

<sup>50</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 40.

<sup>51</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 14.

fedelmente la crisi descritta da Cacciari: il soggetto, scopertosi non più unità ordinatrice ma aggregato, abdica alla funzione di centro gerarchico e si ritrova frammento in un insieme che non ha più ordine superiore. Il personaggio pirandelliano vive la stessa esperienza: la mancanza di una connessione gerarchica tra i ruoli narrativi, l'incapacità di ridurre le parti a un tutto coerente, l'impossibilità di riconoscere l'autore come figura ordinatrice dell'universo narrativo, la frantumazione di senso che ne deriva. Non a caso la sua ribellione si esprime in forma discorsiva, verbale; egli parla, si spiega, ma le sue parole non sono in grado di garantirgli un posto nel racconto. Al tempo stesso, la novella mette in scena in forma narrativa ciò che la modernità sociale ed economica aveva già prodotto: la specializzazione delle funzioni, la perdita di organicità dei rapporti lavorativi e sociali, la reificazione dell'individuo. Il personaggio escluso dall'opera è, in questo senso, metafora dell'uomo moderno, scisso, decontestualizzato, privo di legami stabili, costretto a sperimentare la propria autonomia come isolamento e la propria libertà come esclusione<sup>52</sup>:

Pirandello dà forma narrativa a quella perdita di unità organico-razionale dettata dalle nuove condizioni lavorative incentrate sulla specializzazione, vale a dire sulla mancata connessione delle differenti attività che, come tali, si reificano dinnanzi al processo stesso, spezzando l'organicità delle antiche connessioni lavorativo/sociali.<sup>53</sup>

Pirandello traduce in chiave narrativa, attraverso la sua produzione novellistica e teatrale, la frattura che investe la società moderna con l'avvento delle nuove forme di organizzazione del lavoro. Laddove l'età preindustriale e la tradizione artigianale permettevano all'individuo di riconoscere un legame organico tra la propria attività, il prodotto del proprio lavoro e la comunità sociale in cui esso trovava collocazione, la modernità industriale, fondata sulla specializzazione, spezza tale unità. Le attività lavorative si riducono a funzioni parziali e isolate, incapaci di ricomporsi in un insieme organico, e l'uomo stesso si vede frammentato e reificato entro il processo produttivo. È precisamente con l'affermarsi dell'ideologia borghese e con il consolidarsi del sistema economico capitalistico che si determina questo processo di progressiva frammentarietà

---

<sup>52</sup> Il concetto di reificazione (*Verdinglichung*) deriva dalla teoria marxista, in particolare da Georg Lukács, e indica il processo per cui le relazioni sociali e le attività umane si trasformano in cose oggettive, autonome, che alienano l'individuo. In letteratura, questo fenomeno trova rappresentazione nei personaggi moderni, privi di connessione con un contesto unitario. Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, qualsiasi edizione italiana.

<sup>53</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., pp. 49-50.

e disorganicità che investe tanto la produzione quanto l'individuo. La logica produttiva capitalistica, fondata sulla razionalizzazione dei tempi, sulla specializzazione delle funzioni e sull'incremento della produttività, spezza l'integrità delle precedenti forme di organizzazione sociale e lavorativa, nelle quali ancora era rintracciabile un nesso relativamente armonico tra attività, prodotto e comunità<sup>54</sup>. Laddove il modello preindustriale consentiva all'individuo di riconoscere un senso unitario al proprio agire, la produzione di massa, impersonale e meccanizzata, riduce l'uomo a mero ingranaggio di un sistema più ampio, sottraendogli la possibilità di percepirsi come soggetto integrato e dotato di coerenza interiore<sup>55</sup>. La conseguenza di questo mutamento è, da un lato, il fatto che il lavoro perde la sua dimensione creativa e comunitaria, reificandosi in funzione anonima; dall'altro, l'individuo stesso interiorizza questa frammentazione, finendo per esperire la propria identità come un insieme incoerente di ruoli, maschere e funzioni. La disorganicità della produzione di massa diviene così paradigma della disorganicità esistenziale: ciò che avviene nella sfera economica e sociale si riflette immediatamente sul piano antropologico, determinando la crisi della struttura logico-organica dell'uomo moderno<sup>56</sup>. Durkheim, sociologo francese, spiega proprio quest'ottica della nuova società capitalista:

L'individuo non è, in primo luogo e in misura essenziale, nient'altro che una costruzione sociale; la società è formata non tanto dall'integrazione di una serie di particelle umane indipendenti, ma dalla loro differenziazione [...] a partire da una massa originaria indifferenziata.<sup>57</sup>

In sintesi, questa riflessione durkheimiana mette in luce un capovolgimento prospettico decisivo, ovvero il fatto che non è la società a derivare dagli individui, ma gli individui a derivare dalla società. Dunque, la differenziazione sociale, e non l'integrazione di entità preesistenti, costituisce il vero principio generativo del vivere associato.

Pirandello coglie questa serie di trasformazioni e ne mette in scena le conseguenze esistenziali e narratologiche attraverso personaggi che vivono la lacerazione tra immagine

---

<sup>54</sup> Per il concetto di razionalizzazione e specializzazione delle funzioni cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, qualsiasi edizione italiana.

<sup>55</sup> Per il fenomeno della meccanizzazione e della produzione di massa come agente di alienazione, con riferimento alla tradizione marxista, cfr. K. Marx, *Il Capitale*, Libro I, qualsiasi edizione italiana.

<sup>56</sup> Cfr. É. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, trad. it. di A. M. Pagano, Bari, Laterza, 1983, spec. pp. 59-62, dove si analizza la costruzione sociale dell'individuo e la centralità della differenziazione sociale come principio generativo della società.

<sup>57</sup> J. Burrow, *La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848-1914*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 125.

sociale e interiorità, tra funzione esterna e desiderio di autenticità. Figure più note come Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda testimoniano proprio l'impossibilità di conciliare le molteplici determinazioni che gravano sull'individuo<sup>58</sup>. Ciò che nella realtà storica è frammentazione del lavoro e perdita di organicità comunitaria diventa, sul piano esistenziale e artistico, crisi dell'identità personale e impossibilità di mantenere un'unità di coscienza. Ma anche il dottor Fileno e i personaggi senza autore della celebre pièce teatrale, con la loro ribellione, si fanno portavoce della consapevolezza della scissione tra la propria vita interiore e la realtà esteriore che gli viene imposta. È proprio nelle *Novelle per un anno* "che il lettore può trovare l'intera fenomenologia delle invenzioni e dei motivi dinamici che animano le opere teatrali. Anzi in alcune novelle – le cosiddette metanovelle – troviamo le linee teoriche della poetica del personaggio, le riflessioni sui soggetti e le tecniche del fare teatro; in particolare l'idea, perseguita per tutta la vita, dell'autonomia del personaggio rispetto al suo inventore".<sup>59</sup>

Sono gli anni della cosiddetta "Crisi dei fondamenti"<sup>60</sup>, come la definisce Martin Heidegger; un periodo di generale stravolgimento delle conoscenze e delle certezze prima acquisite, che porta con sé anche un forte scetticismo in vari ambiti del sapere, tra cui quello narratologico, e la fine dell'evidenza scientifica e dell'osservazione oggettiva. L'uomo prende progressivamente coscienza di questa definitiva caduta della guida onnipotente dell'umanità e intuisce che "non può più delegare la legge morale a un universale supremo ma deve costruirla con i propri mezzi troppo umani"<sup>61</sup>. Si rende conto che questa figura suprema è ormai andata in rovina, e dunque privo di un riferimento spirituale estrinseco, l'uomo inizia a cercarlo dentro di sé. Quello che accade nell'opera letteraria, perciò, non è altro che il riflesso di una situazione sociale sovvertita; perché, così come gli uomini non riconoscono più Dio come direttore dell'universo tangibile, i personaggi dei romanzi non riconoscono più l'autore come guida del mondo finzionale; e, quindi, "reagiscono, si difendono, attaccano: la scena suggerisce un nuovo tipo di convivenza, fondato, appunto, sulla discussione, di cui il nuovo personaggio tende a

---

<sup>58</sup> Si rimanda a L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, qualsiasi edizione, e a L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, qualsiasi edizione.

<sup>59</sup>G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», *Rivista di letteratura italiana*, XXII, I (2004), p. 80.

<sup>60</sup> Sulla ricostruzione della nozione, si rimanda a M. Heidegger, *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, qualsiasi edizione italiana; si veda anche M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica (Einführung in die Metaphysik)*, qualsiasi edizione italiana.

<sup>61</sup> A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, cit., p. 28.

divenire l'irritante regista"<sup>62</sup>. Si crea un parallelismo tra queste due realtà e le stesse dinamiche che compaiono a un livello sociale le possiamo ritrovare in letteratura, declinate nei modi che le sono propri. Se fino a qualche decennio prima, col Naturalismo e il Positivismo, i personaggi erano calati all'interno di una struttura ben definita da parte dell'autore, seguivano una parabola e un destino che portavano avanti dall'inizio alla fine e si facevano portavoce di un messaggio, ora le cose appaiono totalmente stravolte; essi iniziano a rivendicare una propria autonomia all'interno della narrazione, pretendendo di imporsi sulle sue regole ed entrando in conflitto con la stessa figura autoriale. Nell'Ottocento, lo scrittore, forte delle conquiste ottenute in altri ambiti del sapere, si concepiva quasi come uno scienziato della realtà: i personaggi venivano costruiti in modo rigoroso, secondo una logica quasi sperimentale, poiché erano il risultato di fattori sociali, ambientali e psicologici che determinavano il loro comportamento. L'uomo, infatti, non era libero di scegliere il proprio destino, ma appariva come l'esito di cause esterne e necessarie: il contesto familiare, la condizione economica, l'ambiente geografico e culturale, persino l'eredità biologica, tutto concorrevano a modellarne la personalità e a guidarne le azioni. Ne derivava una concezione del romanzo come documento oggettivo o esperimento letterario, in cui l'autore si assumeva il compito di analizzare e dimostrare il funzionamento della realtà sociale. Per questo motivo, i personaggi non si muovevano in modo caotico o imprevedibile, ma seguivano una parabola precisa, che li conduceva dall'inizio alla fine verso un destino già inscritto nella loro condizione di partenza. L'autore, in questo schema, restava il vero regista onnipotente della vicenda: era lui a stabilire la traiettoria esistenziale dei protagonisti, a farne dei portatori di un messaggio morale o ideologico. In questo senso, il romanzo naturalista o positivista non era soltanto un'opera d'arte, ma diventava anche uno strumento di conoscenza e persino di intervento sociale, poiché attraverso il destino dei personaggi si intendeva mostrare, spiegare e giudicare la realtà<sup>63</sup>.

Con il Novecento questo equilibrio si incrina profondamente. I personaggi non appaiono più come figure docili, costruite dall'autore secondo schemi narrativi già definiti, ma come entità autonome, capaci di sottrarsi al controllo di chi li ha generati. È come se, una volta concepiti, essi rivendicassero il diritto di vivere indipendentemente dal progetto

---

<sup>62</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit., pp. 124-125.

<sup>63</sup> Per un approfondimento, cfr. É. Zola, *Il romanzo sperimentale. Il Manifesto del Naturalismo*, trad. it. di I. Zaffagnini, collana *Il sogno di Gutenberg*, Milano, Luni Editrice, 2025, o qualsiasi altra edizione italiana.

dell'autore, opponendosi a un destino prestabilito e reclamando uno spazio proprio all'interno della narrazione.

Non solo l'io viene svuotato di ogni fisionomia certa e l'identità entra in crisi, ma l'interiorità stessa viene smantellata. Non esiste più luogo dell'autentico. L'immediatezza e la naturalezza delle sensazioni e delle passioni vengono dissolte: passate al vaglio della scomposizione, si risolvono in una trama astratta di interpretazioni e di razionalizzazioni, che ne annientano la concretezza e la spontaneità, vi imprimono il segno della contraddizione, rivelano caos e disarticolazione laddove un tempo si vedevano ordine, coerenza, organicità.<sup>64</sup>

Pirandello offre una testimonianza emblematica di questo processo, rappresentando in numerosi testi il dramma della ribellione dei personaggi. Tale riflessione attraversa parallelamente sia la produzione novellistica sia quella teatrale, configurandosi come un nucleo centrale e costante della sua poetica. Nel metateatro dei *Sei personaggi in cerca d'autore* i protagonisti interrompono il fluire della rappresentazione teatrale per imporre la loro storia, contestando apertamente il controllo autoriale; ma la stessa crisi della figura dello scrittore onnipotente emerge, in forma drammatica e quasi paradossale, anche in alcune novelle, tra cui *La tragedia di un personaggio*. In entrambi i casi, l'opera non è più concepita come un universo chiuso e coerente, in cui i personaggi si muovono come semplici pedine, ma come un campo di tensione in cui le creature letterarie prendono coscienza di sé e mettono radicalmente in discussione il potere del loro creatore. Questa trasformazione segna anche il passaggio da una narrativa costruita sull'illusione mimetica della realtà a una diegesi metanarrativa, che riflette criticamente sul proprio statuto e sul rapporto tra vita e rappresentazione. Il personaggio moderno, dunque, non è più soltanto la "funzione" di un messaggio morale o ideologico deciso dall'autore, come avveniva nel Naturalismo ottocentesco; è una figura problematica, contraddittoria, frammentata, che chiede di esprimere la propria interiorità e non accetta di essere ridotta a un semplice simbolo.

Lungi dal solidificarsi in un'immobilità di stampo lirico [...], il personaggio è preso in un divenire: il suo mutamento nel tempo, nella relazione e nel confronto [...] appare il tratto più importante della sua fisionomia.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 54.

<sup>65</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 32.

Se in una prospettiva tradizionale il personaggio tendeva a essere fissato in un'immagine stabile, quasi cristallizzata (una maschera, un portavoce di un'idea o di un sentimento universale), nel Novecento egli viene invece colto nel suo divenire. Non più figura statica, ma entità in movimento, in costante trasformazione, definita non da un'essenza immutabile ma dalla sua capacità di cambiare nel tempo, nelle relazioni, nel confronto con l'altro e con sé stesso. Questo significa che il personaggio acquista una profondità psicologica e dinamica inedita: la sua identità non è mai definitiva, ma si costruisce e ricostruisce attraverso le esperienze, i legami, le contraddizioni interiori.

In questo quadro aporetico il soggetto non vuole più essere vittima di mistificazioni ed è in continua lotta contro coloro che gli impongono sempre nuovi nomi e identità: "ma cosa vogliono, che io sia questo, che io sia quello".<sup>66</sup>

Il tratto più importante della fisionomia del personaggio moderno, dunque, non è ciò che egli è in senso statico, ma ciò che diventa: la sua continua trasformazione, la sua apertura al possibile, la sua instabilità. In questo modo il personaggio smette di essere un simbolo chiuso e diventa un processo narrativo, uno specchio della complessità e della frammentarietà dell'esistenza contemporanea. Di conseguenza, anche la letteratura cambia volto: da specchio della realtà diventa luogo di conflitto, di interrogazione e di messa in crisi delle certezze, sia per l'autore che per il lettore. Se nei secoli precedenti la scrittura letteraria veniva concepita soprattutto come strumento di rappresentazione, un mezzo per restituire in forma estetica il mondo esterno, le convenzioni sociali e le esperienze umane, a partire dall'età moderna essa si configura sempre più come spazio di tensione e di confronto, spazio in cui "il piccolo uomo brancola senza più certezze né di fede né di scienza"<sup>67</sup> e dove "la stessa realtà esterna non ha nessuna fisionomia precisa, nessuna oggettiva consistenza"<sup>68</sup>. La letteratura diventa così non soltanto il luogo in cui si descrive il reale, ma piuttosto il campo in cui esso viene messo in discussione.

Viene meno l'autore tradizionale, con le sue capacità di interpretazione complessiva e di mediazione ideologica. I personaggi sono abbandonati a se stessi in cerca di autore in quanto in cerca di un «significato universale» ormai impossibile. La loro vicenda non è che figura di questa impossibilità. Al significato storico-letterale della loro storia, con le sue

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 19.

<sup>67</sup> Introduzione di Italo Borzi a *Le novelle per un anno. La mosca, L'uomo solo, Il silenzio*, L. Pirandello, cit., p. 23.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

viventi passioni, se ne aggiunge un altro, ma del tutto negativo. Siamo nel campo del grande allegorismo moderno, essenzialmente critico-distruttivo.<sup>69</sup>

Le certezze, che in passato apparivano stabili e condivise, entrano in crisi: la narrazione si frammenta, le prospettive si moltiplicano, le verità si relativizzano.

[...] le descrizioni espressionisticamente deformate e i continui cozzi tra prospettive opposte sono mezzi letterari che denunciano l'impossibilità di una rappresentazione oggettiva e di una conoscenza stabile del mondo. Le descrizioni sono focalizzate su dettagli, dato che non c'è ordine armonioso, ma solo commistione caotica di svariate e variabili tensioni irrazionali. La prospettiva adottata è momentanea e soggettiva, in conflitto con altre prospettive, dato che manca una logica ordinatrice capace di attribuire un senso alle cose. Così tutto, nel mondo rappresentato, rimane frammentario soggettivo incerto.<sup>70</sup>

In questo senso, l'opera letteraria assume una funzione conoscitiva diversa, fondata non più sulla riproduzione, bensì sull'interrogazione. L'autore non offre al lettore risposte univoche, ma piuttosto solleva domande, stimola il dubbio, rende manifeste le contraddizioni insite nell'esperienza individuale e collettiva. Tale cambiamento ha implicazioni profonde sia per chi scrive sia per chi legge. Per l'autore, significa confrontarsi con il proprio tempo in una dimensione critica, senza limitarsi a rappresentarlo ma cercando di svelarne le tensioni latenti. Per il lettore, comporta la necessità di un atteggiamento attivo e partecipe: non più spettatore passivo di un riflesso ordinato della realtà, ma soggetto chiamato a decifrare, interpretare e prendere posizione di fronte a un testo che spesso problematizza più che chiarire. In definitiva, la letteratura, intesa come luogo di conflitto, non si limita a registrare il mondo, ma diventa essa stessa pratica di conoscenza e di resistenza: un mezzo attraverso cui esplorare l'incertezza, disarticolare le convenzioni e aprire spazi di riflessione critica sull'uomo e sulla società.

Quel che è essenziale nell'esperienza artistica si può quindi riassumere come segue: a lungo le opere l'hanno attraversata ma come ignorandola, dandole un nome che la dissimulava, vale a dire quando l'arte aveva lo scopo di rendere la presenza degli dèi o di rappresentare gli uomini. Ma oggi non è più così. L'opera non è più innocente, sa da dove proviene.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 116.

<sup>70</sup> P. Casella, «Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», cit., p. 129.

<sup>71</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Milano, ilSaggiatore, 2018, p. 195.

Per secoli l'arte è stata concepita come uno strumento di mediazione con l'alterità trascendente (la presenza degli dèi) o come rappresentazione idealizzata e ordinata della realtà umana. In entrambi i casi, l'opera tendeva a occultare la propria natura problematica, a "dissimulare" la tensione che pur attraversava l'esperienza artistica, offrendo invece un'immagine rassicurante o normativa del mondo<sup>72</sup>. Con la modernità e, in maniera ancora più radicale, con il Novecento, questa illusione di innocenza viene infranta: l'opera diventa consapevole del proprio statuto, non pretende più di nascondere la propria origine storica, culturale e soggettiva, ma la espone, la problematizza, la mette in gioco. In questo senso, la letteratura e l'arte moderne non si pongono più come rappresentazione, ma come riflessione e auto-riflessione. Il testo non mostra soltanto il mondo, ma mostra anche sé stesso come costruzione, come prodotto di un autore che porta con sé le fratture, le contraddizioni e le ambiguità del proprio tempo. Questa consapevolezza, che priva l'arte della sua apparente innocenza, ne accresce tuttavia la forza critica: il lettore o lo spettatore non si trova più davanti a un'opera che conferma un ordine prestabilito, ma a un dispositivo che lo costringe a confrontarsi con l'instabilità e con l'opacità dell'esperienza. L'arte, dunque, "sa da dove proviene" perché riconosce di nascere dentro una rete di tensioni storiche, sociali, linguistiche e culturali, e proprio per questo non può più dissimulare la crisi: essa ne diventa, anzi, il luogo privilegiato di esplorazione. La letteratura moderna e contemporanea, in particolare, si configura così come uno spazio in cui l'autore e il lettore si incontrano non per condividere verità pacificate, ma per esercitare insieme un lavoro di interrogazione, di smascheramento e di resistenza al già noto.

La novella di Pirandello analizzata nelle pagine precedenti traduce in forma narrativa proprio questa svolta. Nel testo, il personaggio prende la parola e contesta l'autore, rifiutando di essere trattato come una semplice creazione letteraria priva di autonomia. Al contrario, rivendica per sé una vitalità più autentica di quella dell'uomo reale, ponendosi come entità indipendente e al tempo stesso drammatica, sospesa tra realtà e finzione. È qui che appare chiaro come l'opera non sia più "innocente", poiché non finge di celare il proprio processo creativo, ma lo espone e lo problematizza apertamente. Il conflitto tra autore e personaggio diventa così il simbolo della crisi della

---

<sup>72</sup> Per un approfondimento, si veda H. G. Gadamer, *Verità e metodo. Fondamenti di un'estetica filosofica*, trad. it. di F. Fornari, Milano, Bompiani, 1996, spec. pp. 53-65, dove si discute di come l'opera d'arte media tra l'uomo e l'alterità, mostrando il mondo senza ridurlo a mera rappresentazione normativa.

rappresentazione: la letteratura non pretende più di riprodurre la realtà, ma mette in scena la sua stessa incapacità di coincidere con essa. Il dramma del personaggio non risiede soltanto nella sua impossibilità di vivere nel mondo reale, ma anche nella consapevolezza di incarnare una verità più profonda, che l'autore non può più controllare né ridurre entro schemi preordinati. In questa prospettiva, *La tragedia di un personaggio* si configura come un testo pienamente moderno, che dà voce alla nuova condizione dell'arte: non più mezzo per confermare un ordine già dato, ma spazio critico di interrogazione e di riflessione su sé stessa.

L'umorista Pirandello guarda senza veli la vita nuda; vi coglie disarmonie e crudeltà. E vi scopre l'Inferno.<sup>73</sup>

Lo sguardo umoristico di Pirandello, insomma, si caratterizza per la capacità di superare ogni illusione consolatoria e di cogliere la realtà nella sua essenza più problematica, segnata da contraddizioni, incoerenze e sofferenze. Nella novella, tale prospettiva si traduce nella rappresentazione del conflitto tra l'autore e il personaggio, quest'ultimo rivendicante una vitalità propria e, paradossalmente, più autentica di quella dell'uomo reale. Come osserva lo stesso critico,

Il concetto di «vita nuda», cui rimase fedele, implicava la visione, come egli disse, di una materia senz'ordine apparente, irta di contraddizioni, quale appunto si conviene ad un umorista, lontanissima dal congegno ideale [...].<sup>74</sup>

È in questa tensione che si manifesta l'"Inferno" evocato sopra: non un luogo ultraterreno, ma la condizione esistenziale dell'individuo moderno, costretto a muoversi tra vita e forma, tra realtà e finzione, senza mai poter raggiungere una sintesi definitiva. L'opera, consapevole della propria provenienza e della propria funzione critica, non nasconde più le disarmonie che attraversano l'esperienza umana, ma le pone al centro della riflessione artistica.

[...] questa disposizione trova la sua primaria ragion d'essere nella stessa poetica di Pirandello, che è incentrata sulla fenomenologia del personaggio, protagonista assoluto della sua operazione letteraria e ideologica. Nato dalle ceneri del vecchio eroe epico-tragico e dell'eroe romantico, ultima rappresentazione della persona umana nella sua totalità e grandezza, il personaggio pirandelliano è la figura dell'uomo moderno ormai

---

<sup>73</sup> Introduzione di Italo Borzi a *Le novelle per un anno. La mosca, L'uomo solo, Il silenzio*, L. Pirandello, cit., p. 25.

<sup>74</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 62.

incapace di dare un senso alla propria esistenza in una storia desacralizzata e ridotta a una congerie di frammenti; ma anche – mi sembra – la personificazione di una sofferenza esistenziale, assoluta, eterna, insomma di una condizione che possiamo dire ontologica.<sup>75</sup>

*La tragedia di un personaggio* esprime, quindi, compiutamente l'essenza dell'umorismo pirandelliano, ovvero la capacità di smascherare le false apparenze e di mostrare, dietro la facciata della normalità, la dimensione tragica e lacerata dell'esistenza. Un approfondimento di tale teoria pirandelliana del comico-umoristico sarà sviluppato in seguito. Per ora ci basti osservare come, in questa dinamica tra autore e personaggio, emerga con evidenza la centralità dell'istanza autoriale non come semplice controllore della vicenda, ma come soggetto che, pur nella propria sovranità creativa, si trova inevitabilmente confrontato con l'autonomia del personaggio stesso. La narrazione, pertanto, non si limita a trasmettere eventi, ma diventa strumento di indagine sull'esistenza: il racconto della tragedia diventa un terreno di sperimentazione in cui si manifestano le tensioni tra maschera e identità, tra vita reale e forma artistica. Inoltre, l'umorismo pirandelliano si rivela come modalità privilegiata per affrontare la complessità dell'esistenza, capace di disvelare, dietro ogni apparenza di normalità, la profondità delle contraddizioni e delle sofferenze umane, senza offrire consolazioni facili, ma stimolando una riflessione critica e partecipe sul senso stesso della vita e della creazione artistica.

## Oltre i limiti del letterario

Un'ulteriore novella, affine a quella precedentemente analizzata, porta il titolo *Personaggi* ed è compresa tra le cosiddette *Novelle per un anno estravaganti*, vale a dire non inserite in una raccolta organica e definita dall'autore<sup>76</sup>. Essa condivide numerosi tratti con la novella presa in esame in precedenza, in quanto si configura anch'essa come un testo di natura metaletteraria. Pirandello vi affronta, infatti, una delle questioni a lui più care: il complesso e problematico rapporto tra lo scrittore e i personaggi da lui creati. In tal modo la narrazione si trasforma in una riflessione interna sulla letteratura stessa, ribadendo quella tensione tipicamente pirandelliana tra finzione artistica e vita reale, tra il mondo dell'invenzione e la coscienza di chi lo plasma. Anche in questa novella assistiamo alla

---

<sup>75</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 80.

<sup>76</sup> Le *Novelle per un anno estravaganti* comprendono testi pubblicati singolarmente o in riviste, che Pirandello non raccolse in un volume ordinato.

comparsa di una pluralità di personaggi che si presentano all'autore, rivendicando con forza il diritto di essere accolti in una narrazione e di affermare la propria irriducibile autenticità, e il tutto "si svolge in una dimensione di ambiguità, di caos, di incompiutezza"<sup>77</sup>, poiché i personaggi si trovano a confrontarsi con chi non accetta che i principi della scrittura letteraria "siano sovvertiti da quella intrusione improvvisa, da quella rappresentazione senza regole, tumultuosa e disordinata"<sup>78</sup>. Tuttavia, Pirandello introduce in questo testo un elemento ulteriore di grande rilievo concettuale: i personaggi non si rivolgono direttamente allo scrittore, bensì a una sua servetta simbolica, significativamente denominata *Fantasia*. Tale figura assume così un valore allegorico, incarnando quella facoltà immaginativa che si pone come intermediaria necessaria tra la creatività dell'autore e la vitalità autonoma dei personaggi, i quali non sono più mere proiezioni, ma entità dotate di un'esistenza propria che chiedono di essere riconosciute e tradotte in forma letteraria.

Fa da usciere una mia servetta, la quale, quantunque vesta sempre di nero e legga – quando può – libri di filosofia (tutti i gusti son gusti!), ride spesso a scatti come una pazzarella. Oh, certe risate che paiono capriole di monellaccio innanzi alle fanfare. Per il caso che qualcuno volesse saperlo. la mia servetta si chiama Fantasia.

Ho il sospetto che, per farmi stizza. vada lei furtivamente a cercare, a scovare tutti questi bei messeri che si presentano alle mie udienze.

E un'altra cosa. Le ho detto e ripetuto mille volte che me li introduca nello studio a uno a uno. Nossignori! Tutti insieme, a frotta; cosicché io non so a chi debba prima dare ascolto.<sup>79</sup>

In questo passo troviamo alcuni nodi fondamentali della poetica pirandelliana, i quali ci permettono di aggiungere qualche ulteriore riflessione a quanto già detto. In primo luogo, la "servetta" che veste di nero e legge libri di filosofia, ma che ride "a scatti come una pazzarella", è la personificazione della *fantasia*. Pirandello le attribuisce tratti paradossali e ironici: da un lato un abito serio, quasi austero, connotato dallo studio dei filosofi; dall'altro un comportamento infantile e imprevedibile, espresso attraverso quelle "capriole di monellaccio". La *fantasia*, dunque, non viene rappresentata come una facoltà

---

<sup>77</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 99.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> PirandelloWeb (2000). *Personaggi*. <https://www.pirandelloweb.com/personaggi/>. [Data di accesso: 15/09/2025].

lineare, razionale e ordinata, bensì come una forza vitale, anarchica, capace di mescolare il rigore della speculazione con l'irruenza del gioco. Il compito che essa assume è quello di fare da "usciera", cioè di introdurre i personaggi all'autore. Ma Pirandello sottolinea con ironico disappunto la sua indocilità: invece di presentare le creature una per volta, in modo ordinato, la *Fantasia* le conduce tutte insieme, "a frotta", generando disordine e confusione. Questo dettaglio allegorico traduce plasticamente il processo creativo: i personaggi non giungono mai in maniera disciplinata e programmata, ma affollano la mente dell'autore in modo caotico e impellente, reclamando ciascuno la propria autonomia e il proprio spazio. L'ironia con cui l'autore descrive la propria *fantasia* non è soltanto un espediente narrativo, ma esprime una vera e propria dichiarazione di poetica. Pirandello suggerisce, infatti, che la creazione letteraria non è frutto di un potere assoluto dello scrittore, bensì nasce da un rapporto complesso con i personaggi stessi. Questi ultimi non dipendono interamente dalla volontà di chi li inventa, ma si presentano come entità autonome, dotate di una loro individualità, che spesso si impongono allo scrittore indipendentemente dalle sue intenzioni. Egli lo dice chiaramente:

Ma essi hanno tutti o credono d'avere (che è lo stesso) una loro particolar miseria da far conoscere, e vengono da me a mendicare con petulanza voce e vita.<sup>80</sup>

La "particolar miseria" che viene presentata in questo passaggio rappresenta proprio la condizione esistenziale di ciascun personaggio: un dolore, un difetto, una contraddizione che lo distingue dagli altri e che reclama di emergere. Non importa se tale miseria sia effettivamente reale o solo creduta, perché ciò che conta è la forza con cui essa preme per manifestarsi. La scrittura diventa così il luogo in cui queste creature incompiute o dimenticate cercano di ottenere riconoscimento, chiedendo all'autore "voce e vita". L'aggettivo "petulanza" sottolinea il carattere pressante, quasi fastidioso, di questa richiesta; i personaggi non attendono pazientemente di essere evocati, ma assillano lo scrittore, obbligandolo a confrontarsi con loro. In questo modo, Pirandello ribadisce che la creazione letteraria non nasce da un atto libero e sovrano, bensì da un'istanza che proviene dall'esterno o, meglio, da un altrove interiore che lo scrittore non controlla

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

pienamente<sup>81</sup>. È la vita stessa, nella sua dimensione più dolorosa e frammentata, a imporsi sotto forma di personaggi che chiedono di essere accolti e fissati nell'opera.

Pur essendo un luogo specifico della letteratura, il personaggio è uno degli spazi in cui più la letteratura esce dai suoi confini, in cui più mondo reale e finzionale si incontrano.<sup>82</sup>

Il personaggio, pur appartenendo a un universo finzionale e dunque ontologicamente distinto dal reale, funge da dispositivo di mediazione tra testo e lettore, tra immaginario ed esperienza vissuta. Se lo spazio narrativo, l'intreccio e lo stile restano più saldamente ancorati all'autonomia dell'opera, il personaggio invece eccede costantemente i confini della finzione, proiettandosi in un terreno in cui la letteratura incontra la realtà e segnalando perfettamente "il connotato essenziale del personaggio pirandelliano: l'inconciliabilità, l'insolubilità del suo conflitto, l'impossibilità del suo dramma"<sup>83</sup>. Da un lato, il personaggio agisce come costrutto retorico e semiotico<sup>84</sup>: esso è un segno, una funzione testuale, secondo una concezione che si affermerà nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento<sup>85</sup>; sono proprio questi "gli anni in cui inizia a essere conosciuta l'opera di Propp, dove l'idea di un personaggio come mera funzione testuale determinata dall'intreccio narrativo che era stata propria del formalismo russo trova per la prima volta la sua legittimazione".<sup>86</sup> Egli sancisce l'idea che il personaggio non sia altro che una funzione, cioè un ruolo determinato dalla struttura narrativa; in questa prospettiva formalista, il personaggio non ha autonomia psicologica né consistenza "reale", ma esiste solo in quanto posizione in un sistema di relazioni e in quanto funzione dell'intreccio.<sup>87</sup> Tuttavia, è proprio a partire da questa concezione riduttiva e rigorosamente strutturale che diventa evidente il paradosso messo in luce precedentemente: pur essendo definito come un'entità meramente testuale, il personaggio sfugge a tale gabbia teorica e continua a essere percepito dal lettore come individuo vivo, dotato di interiorità e capace di

---

<sup>81</sup> Questo *altrove interiore* rimanda alla dimensione inconscia e irrazionale della creazione artistica, che sfugge alla volontà razionale dello scrittore.

<sup>82</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 12.

<sup>83</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 84.

<sup>84</sup> Si intende un elemento testuale che non rinvia a un referente reale, ma assume significato esclusivamente all'interno del sistema dei segni del testo narrativo.

<sup>85</sup> Si fa riferimento agli studi strutturalisti e narratologici, che rielaborano e sistematizzano le intuizioni del formalismo russo.

<sup>86</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 88.

<sup>87</sup> Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966, o qualsiasi altra edizione italiana, in particolare l'analisi delle funzioni dei personaggi, dove l'autore definisce il personaggio esclusivamente in relazione al ruolo svolto nella struttura narrativa.

generare identificazione. È qui che la letteratura “esce dai suoi confini”: il lettore, di fronte a una funzione narrativa, proietta psicologie, affetti e valori, trasformandola in presenza credibile. Il personaggio acquisisce una consistenza “quasi reale” nella ricezione, poiché i lettori si identificano con lui, lo giudicano, ne discutono come se fosse un individuo dotato di una psicologia autonoma. Questo duplice statuto, segno interno al sistema testuale e figura capace di suscitare reazioni simili a quelle generate da persone reali, spiega perché il personaggio sia uno degli spazi privilegiati di “uscita” della letteratura dai propri limiti. Inoltre, il personaggio veicola paradigmi culturali, morali e sociali: è il punto d’incrocio tra finzione e mondo storico, perché incarna conflitti, desideri, ideologie che appartengono al vissuto collettivo. Per questo, i personaggi letterari sopravvivono oltre i testi che li hanno generati, divenendo figure della memoria culturale<sup>88</sup> e influenzando comportamenti, immaginari e perfino il linguaggio comune<sup>89</sup>. Essi, dunque, non sono soltanto elementi narrativi, ma dei veri e propri dispositivi che consentono alla letteratura di dialogare con la realtà, di proiettarvisi e di lasciarsi contaminare da essa. È nello spazio del personaggio che il confine tra testo e vita si fa più poroso, producendo quell’effetto di realtà che rende la letteratura capace di incidere sul mondo. Pertanto, i personaggi divengono “i messaggeri e, talvolta, i sacerdoti di questa trascendenza del letterario, senza limiti e senza identità”.<sup>90</sup> Definirli “messaggeri” e “sacerdoti” significa riconoscere che il personaggio diventa veicolo privilegiato di un significato che eccede la contingenza della trama: egli non rappresenta più soltanto un ruolo, a cui la teoria formalista li aveva ridotti, ma diventa tramite di una dimensione trascendente, che la letteratura custodisce e rilancia oltre i suoi confini.

Rovesciando l’antico *exemplum* – dove l’esito è il luogo deputato al senso -, ma anche il racconto naturalistico come *tranche de vie* di fine Ottocento, le novelle pirandelliane oppongono all’attesa dell’esito lo smacco dell’interruzione.<sup>91</sup>

L’assenza di limiti e identità va intesa non come mancanza, bensì come apertura: il personaggio si presta a molteplici proiezioni, a interpretazioni diverse, a funzioni simboliche e culturali che non si esauriscono nel testo. Pur essendo un’entità finzionale,

---

<sup>88</sup> Per *memoria culturale* si intende l’insieme di narrazioni, figure e simboli che una comunità conserva e trasmette nel tempo come parte della propria identità culturale.

<sup>89</sup> Numerosi personaggi letterari sono divenuti archetipi o eponimi, influenzando espressioni linguistiche e modelli comportamentali (si pensi, ad esempio, a figure come Don Chisciotte di M. de Cervantes o Faust di J. W. von Goethe).

<sup>90</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 14.

<sup>91</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 35.

diventa luogo di incontro tra immaginario e realtà, tra il sistema del racconto e l'esperienza del lettore. Proprio qui si compie quella tensione tra riduzione funzionale ed eccedenza immaginativa che rende il personaggio la figura letteraria più potente e duratura.

L'esempio più emblematico di questa trascendenza letteraria lo troviamo ne *L'uomo senza qualità* di R. Musil. Infatti

L'uomo senza qualità incarnato da Ulrich è il manifesto per eccellenza di una concezione modernista del carattere, in cui "essere un carattere senza possederne uno" diventa la forma di esistenza più verosimile all'interno di un mondo che ha visto crollare ogni fiducia in un'idea unitaria del soggetto.<sup>92</sup>

La sua indeterminatezza non va intesa come mera mancanza, ma come apertura radicale: l'assenza di qualità stabili diventa lo spazio in cui il romanzo interroga il senso stesso dell'identità in un'epoca segnata dalla crisi delle grandi narrazioni e dall'impossibilità di concepire l'individuo come entità compatta e coerente. In questa prospettiva, Ulrich si colloca tra quei "personaggi assoluti" che eccedono i confini della funzione narrativa e che si fanno portatori di un messaggio ulteriore, al di là della trama e della psicologia individuale. L'opera di Musil mostra con chiarezza l'irriducibilità del personaggio a un ruolo determinato: egli non rappresenta una funzione né un tipo, bensì un luogo di possibilità, una figura che incarna la condizione stessa della soggettività moderna, frantumata e plurale. Ulrich diviene, dunque, "sacerdote" del letterario proprio perché la sua mancanza di qualità gli consente di testimoniare la trascendenza della letteratura rispetto ai limiti dell'identità individuale. La sua figura non si esaurisce all'interno del testo, ma si apre a un orizzonte più vasto, in cui il personaggio si fa emblema della condizione dell'uomo novecentesco e, più in generale, della capacità della letteratura di oltrepassare i propri confini e incidere sull'immaginario collettivo<sup>93</sup>. In tal senso, *L'uomo senza qualità* non propone semplicemente una storia, ma istituisce un laboratorio di pensiero in cui Ulrich, con la sua "assenza di qualità", diventa la voce e il tramite di una riflessione sul senso stesso del soggetto e sulla possibilità, o impossibilità, di definirne i contorni. Questa figura si pone per molti versi in continuità ideale con la riflessione

---

<sup>92</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 112.

<sup>93</sup> Sul punto cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho e F. Cazzola, Torino, Einaudi, 1996, spec. Libro I, capp. 1-4, dove il personaggio di Ulrich incarna l'impossibilità di una definizione unitaria del soggetto e si configura come figura aperta, eccedente tanto la funzione narrativa quanto il modello del carattere tradizionale.

pirandelliana sul personaggio, espressa con particolare radicalità nella novella *Personaggi* (1906) che si è presa in esame. Com'è stato visto, in questo testo Pirandello mette in scena l'autonomia delle figure letterarie rispetto all'autore e alla trama, mostrando come esse reclamino una propria esistenza, distinta e più autentica di quella degli individui reali. I personaggi pirandelliani sono creature senza tempo, "più vere del vero", destinate a durare oltre il contingente; essi si collocano in quello spazio liminale in cui il letterario trascende i suoi limiti e diventa più reale della realtà stessa. Se Musil, con Ulrich, traduce in forma romanzesca la crisi modernista dell'identità, l'impossibilità di essere un soggetto unitario e coerente, Pirandello aveva già intuito nella sua raccolta novellistica la problematicità del rapporto tra individuo e personaggio, tra vita e forma. Anche i "personaggi assoluti" di cui si parlava in precedenza trovano qui un corrispettivo: essi si fanno portavoce di una verità ulteriore, proprio perché privi di un'identità definita, sospesi tra l'essere e il poter essere. Così come Ulrich diventa il simbolo di un uomo che "è un carattere senza possederne uno", il personaggio pirandelliano incarna l'eccedenza del letterario, la sua resistenza a essere imprigionato in ruoli o funzioni narrative, la sua capacità di vivere indipendentemente dall'autore e dal testo che li ha generati. In entrambi i casi, Musil e Pirandello, il personaggio non è più riducibile a semplice funzione, come nella prospettiva formalista di Propp, ma diventa la prova concreta della trascendenza della letteratura: un'entità che esiste al confine tra testo e vita, e che proprio in questa condizione di sospensione trova la sua forza e la sua verità. Non a caso, in Pirandello questa tensione prende voce direttamente nei personaggi stessi, che rivendicano un'esistenza autonoma, come accade in questo passo, dove a parlare è proprio uno di quei personaggi che si presentano al cospetto dell'autore:

[...]

– Alla vita! – esclama lui, allora, con un gesto melodrammatico. – Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità. Mi faccia vivere, signore! mi faccia viver bene, la prego: ho buon cuore, guardi! un discreto ingegno, oneste intenzioni, pochi desiderii; merito fortuna. Mi dia, la prego, un'esistenza imperitura.<sup>94</sup>

Questa invocazione, che suona insieme patetica e solenne, rende evidente come il personaggio pirandelliano percepisca sé stesso non più come creatura di carta, ma come

---

<sup>94</sup> PirandelloWeb (2000). *Personaggi*. <https://www.pirandelloweb.com/personaggi/>. [Data di accesso: 16/09/2025].

soggetto dotato di una vitalità che reclama di oltrepassare i confini del testo e, allo stesso tempo, mostra come la letteratura stessa si faccia corpo vivente, eccedenza che non si lascia esaurire nella funzione narrativa assegnata dall'autore. Nel rivolgersi direttamente al suo creatore, il personaggio si fa autonomo e reclama il diritto all'esistenza. Questo rovesciamento evidenzia il fatto che la letteratura moderna non si limita a rappresentare la vita, ma diventa un luogo in cui la vita stessa irrompe e pretende riconoscimento. "In tal modo l'arte si adegua alla devitalizzante visione del mondo attuata dalla modernità, al dominio allucinante dei ruoli e delle maschere imposto dal costume borghese, e li conosce"<sup>95</sup>. Così, Pirandello porta alla luce la tensione tra finzione e realtà, mostrando come i confini tra le due dimensioni non siano mai stabili, ma continuamente negoziabili. In questa prospettiva, si comprende come la riflessione di Foucault acquisti un valore illuminante:

In breve, si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso.<sup>96</sup>

I personaggi di Musil e di Pirandello incarnano infatti questa stessa logica: essi non fondano più il discorso letterario come soggetti compatti e coerenti, ma si manifestano come funzioni mobili, figure di soglia che oscillano tra testo e vita. Così, l'istanza del soggetto non è più ciò che precede e garantisce l'opera, ma ciò che viene continuamente prodotto, destabilizzato e rimesso in gioco dal discorso stesso della letteratura<sup>97</sup>. Ciò che accomuna questi autori è la consapevolezza che il soggetto moderno non può più essere considerato come origine stabile di senso, ma solo come prodotto transitorio di pratiche che lo generano e lo dissolvono. La loro opera, quindi, non solo mette in scena personaggi che si ribellano al proprio statuto, ma mostra in filigrana la crisi più profonda dell'idea di soggetto che emerge con l'avvento del Modernismo e della Crisi dei fondamenti.

*Colloqui coi personaggi* rappresenta un altro esempio emblematico di come Pirandello esplori la crisi del soggetto moderno, anticipando le teorie foucaultiane sulla funzione dell'istanza discorsiva<sup>98</sup>. Nel testo, lo scrittore descrive un incontro con un personaggio che, non vivendo nella dimensione umana, non percepisce la guerra, così come non la

---

<sup>95</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 75.

<sup>96</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, Bologna, Zanichelli S.p.A., 1978, p. 69.

<sup>97</sup> L'idea di un soggetto prodotto dal discorso anticipa riflessioni novecentesche sulla decostruzione dell'autorialità e sull'instabilità dell'io, centrali nel pensiero strutturalista e post-strutturalista.

<sup>98</sup> Per un'analisi approfondita del tema si rimanda a M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in «Archivio Foucault 1. Follia, scrittura, discorso», Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 299-325.

percepiscono gli animali e la natura. “Già si intravede l’idea del personaggio che dispone di una forza autonoma, e insieme la sopraffazione del personaggio sulla stessa volontà dell’autore”<sup>99</sup>; anche qui, insomma, i personaggi non sono più semplici funzioni narrative, ma entità autonome che interagiscono con l’autore, mettendo in discussione il suo ruolo di creatore assoluto. La struttura della novella mette in luce la complessità del soggetto moderno, in linea con la prospettiva foucaultiana che ne sottolinea la variabilità e la funzione all’interno della narrazione. Nei dialoghi con il personaggio immaginario e con il ricordo della madre defunta, Pirandello mostra come il soggetto non sia più un punto di origine stabile, ma un’entità in tensione tra realtà e finzione, tra memoria ed esperienza presente. Il personaggio che ignora la guerra e l’ombra materna che reclama di essere ricordata incarnano due forme di alterità che destabilizzano l’autore: essi esercitano un ruolo attivo nel discorso, rendendo evidente che il soggetto non detiene più il pieno controllo sulla propria narrazione, ma è continuamente prodotto e riformato dal confronto con le altre presenze, reali o immaginarie. In questo senso, *Colloqui coi personaggi* offre un esempio paradigmatico della crisi del soggetto moderno: Pirandello mette in scena figure che, pur nate dalla sua scrittura, agiscono come agenti autonomi, capaci di sollevare questioni etiche ed esistenziali e di destabilizzare l’unità del sé.

Da un massimo di generalità che fa da sempre del personaggio un carattere e un tipo passiamo progressivamente alla specificità della singola teoria che lo trasforma in funzione o in esistente.<sup>100</sup>

Dunque, il personaggio, tradizionalmente inteso come “carattere” o “tipo”, ossia come costruzione funzionale all’interno della narrazione, perde progressivamente quella funzione di generalità e diventa un’entità autonoma, “esistente”. Pirandello porta all’estremo questa trasformazione, facendo sì che i personaggi non siano più mere figure letterarie, ma presenze che interagiscono con l’autore stesso, rivendicando uno spazio proprio e indipendente. Così, il personaggio che non percepisce la guerra non rappresenta più semplicemente un tratto tipico (l’estraneità, l’indifferenza), ma esiste come alterità reale rispetto all’autore, mettendone in crisi il ruolo e l’autorità. Allo stesso modo, l’ombra della madre non è riducibile a una funzione narrativa, ma si configura come una presenza che reclama memoria, incidendo attivamente nel discorso e condizionando l’identità dell’autore. In questo senso, Pirandello sembra anticipare proprio quel movimento che dal

---

<sup>99</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 57.

<sup>100</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 16.

massimo di generalità (il personaggio come “tipo”) conduce verso la specificità della teoria moderna, che ne coglie la natura di funzione o addirittura di esistente autonomo. *Colloquii coi personaggi* diventa dunque, un esempio concreto di questa transizione: i personaggi non incarnano più soltanto ruoli o categorie, ma si impongono come voci vive e agenti, capaci di ridefinire continuamente la posizione e la consistenza del soggetto stesso. Con ciò, essi si emancipano e agiscono come interlocutori indipendenti, rivendicando una dimensione altra, una dimensione in cui “l’arte, in qualunque sua forma (dico l’arte letteraria, di cui la drammatica è una delle tante forme) non è imitazione o riproduzione, ma creazione”<sup>101</sup>:

Il personaggio assoluto, quando si distacca dal suo stato di fissità catatonica, lo fa per dissolversi in un regime del senso ben distinto da quello feriale della realtà: mira al superamento dell’ordine secolare del mondo e quindi a una fuoriuscita dalla sua ‘prosa’.<sup>102</sup>

Questo passo relativo al “personaggio assoluto” consente di chiarire ulteriormente la natura di tale emancipazione; esso si spinge verso un diverso regime di senso e si colloca in una dimensione eccedente, una zona altra rispetto alla realtà empirica, in cui si rivela una possibilità ulteriore di esistenza, non vincolata ai limiti del tempo, della storia o della coscienza individuale. In *Colloquii coi personaggi* Pirandello rappresenta una scena in cui il sé non è più centro unitario e padrone della narrazione, ma viene continuamente decentrato e ridefinito dal confronto con presenze che, pur nate dalla scrittura, finiscono per acquisire un peso ontologico e un’autonomia di senso. I personaggi diventano così figure assolute, capaci non soltanto di destabilizzare l’unità del soggetto, ma anche di aprire uno spazio di interrogazione etica ed esistenziale che trascende la dimensione della “prosa” del mondo e si colloca in un orizzonte più ampio, in cui la letteratura si rivela come luogo di un senso eccedente, irriducibile alle categorie ordinarie dell’esperienza.

Sulla scia di queste osservazioni, si può sottolineare, in aggiunta, come Pirandello affidi a uno dei suoi stessi personaggi il compito di farsi portavoce di una riflessione sul ruolo e sul dovere dell’intellettuale, e in particolare dell’autore.

[...] Una miseria di pensiero lo assorbe. Di tanta vita ch’entra in lei per i sensi aperti, non fa conto. E poi si lagna; di che? di quella miseria di pensiero, di quel desiderio insoddisfatto, d’un caso contrario già passato. E intanto tutto il bene della vita le sfugge! Ma non è vero. Sfugge alla sua coscienza, non a quel profondo oscuro se stesso, dove – senza saperlo – lei

---

<sup>101</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit. p. 89.

<sup>102</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 25.

vive davvero e assapora il gusto della vita, ineffabile, che è quello che la tiene e che le fa accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero stima più misere e intollerabili. Questo veramente è ciò che conta. Immagini che tutto questo scompiglio sia finito, compiuta la strage. Si farà la storia, domani, dei guadagni e delle perdite, delle vittorie e delle sconfitte. Speriamo che la giustizia trionfi... Ma se non dovesse trionfare? Trionferà di qui a un altro secolo... La storia ha larghi polmoni, e un arresto di respiro è cosa momentanea. Può anche darsi, del resto, che sembri un'altra, di qui a un altro secolo, la giustizia. Non c'è da fidarsi; e non è questo, creda, che importa. Ciò che realmente importa è qualche cosa d'infinitamente più piccolo e d'infinitamente più grande: un pianto, un riso, a cui lei, o se non lei qualche altro, avrà saputo dar vita fuori del tempo, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso, non importa se di questa o d'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù son le stesse; e quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno. [...] <sup>103</sup>

Tale scelta risulta estremamente significativa: ciò che tradizionalmente apparterrebbe alla sfera della voce autoriale – la dichiarazione di intenti, la presa di posizione etica e culturale – viene qui delegato a una creatura letteraria, che assume su di sé la funzione di enunciatore. In questo spostamento di responsabilità dal piano dell'autore empirico a quello del personaggio immaginario si manifesta, da un lato, la volontà di Pirandello di problematizzare la figura stessa dell'autore, sottraendola alla dimensione di autorità monologica<sup>104</sup>; dall'altro, si afferma proprio la piena legittimazione del personaggio come entità autonoma, capace di pronunciarsi su questioni decisive che travalicano i confini della finzione narrativa. Il fatto che una simile riflessione provenga da una creatura della scrittura sottolinea, in modo paradossale ma potentissimo, l'importanza del contenuto espresso: non è più l'autore che dall'esterno istruisce i lettori circa la funzione dell'intellettuale, bensì è il personaggio stesso a incarnare e a formulare tale discorso. In tal senso, la voce del personaggio non soltanto si emancipa dalla condizione di funzione narrativa, ma si eleva a istanza critica e filosofica, capace di interrogare lo statuto della letteratura e la responsabilità di chi la produce. Pirandello, “anche se in apparenza si apparta, e lascia parlare i suoi personaggi”<sup>105</sup>, ma “in verità egli tratta costoro soltanto

---

<sup>103</sup> PirandelloWeb (2000). *Personaggi*. <https://www.pirandelloweb.com/personaggi/>. [Data di accesso: 17/09/2025].

<sup>104</sup> Nel Novecento questa concezione dell'autorità monologica viene criticata da Michail Bachtin, che introduce il *dialogismo* come compresenza di voci autonome; cfr. M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, cit.

<sup>105</sup> G. Munafò, «Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica», cit., p. 255.

come suoi portavoce, incaricandoli di dimostrare quel che c'è da dimostrare, e di commentare quel che c'è da commentare"<sup>106</sup>, affida così a una figura immaginaria un compito eminentemente "reale" e culturale, dimostrando che il confine tra invenzione e riflessione teorica è incerto e che proprio la finzione può costituire il luogo privilegiato in cui si elabora la coscienza critica del tempo presente.

Questa collocazione della voce autoriale nel personaggio non è un artificio puramente retorico, ma riflette un mutamento profondo nella cultura europea degli inizi del Novecento: la crisi dei fondamenti tradizionali (metafisici, etici, epistemologici) e l'emergere del Modernismo come risposta, o come conseguenza a quei mutamenti. Come già si è evidenziato nel paragrafo precedente, in tutta l'Europa modernista si registra infatti, una perdita di certezze: le certezze su Dio, sull'ordine naturale, sulla ragione come garanzia di verità, sull'identità stabile del soggetto. Filosofi, psicanalisti, artisti e scrittori mettono in crisi le basi su cui si reggevano i principi culturali precedenti; questa "Crisi dei fondamenti" coinvolge, oltre la filosofia, anche la letteratura: il rapporto tra realtà e finzione, tra autorità dell'autore e autonomia del personaggio, tra memoria ed esperienza diviene centrale. In questo contesto, il gesto pirandelliano di far dire a uno dei suoi personaggi non semplicemente parole esplicative, ma la riflessione sul dovere dell'intellettuale/autore, assume un valore paradigmatico. Mostra come la funzione stessa dell'autore, tradizionalmente collocato al vertice di un ordine epistemico e morale, venga messa in questione: egli non può più rivendicare arbitrariamente la posizione dell'"origine" o del "centro", ma deve riconoscere che la voce dell'alterità (il personaggio, la memoria, la finzione) è parte integrante della costruzione del sé narrativo. Così, in Pirandello l'intellettuale non è più chi parla dall'alto con autorità, ma chi ascolta, dialoga, chi è messo in discussione dalle sue creature, dalle sue immagini. E questo si inserisce compiutamente nella svolta modernista europea, con autori che rendono problematica la realtà immediata, che frammentano il soggetto, che interrogano la natura del tempo, della memoria, della percezione, tra i quali emerge anche Pirandello, che espone la responsabilità dell'autore come problematica, come dilemma etico, e mostra che la costruzione narrativa non è mera manifestazione di potere, ma gesto fragile e condiviso. In definitiva, affidando al personaggio il compito di riflettere sul dovere dell'autore, Pirandello non interrompe solamente la gerarchia tradizionale tra creatore e creatura, ma

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 256.

rende esplicita la connessione della sua estetica con l'orizzonte modernista: quell'orizzonte in cui l'io si scopre molteplice, il reale mediato, la voce dell'arte interrogante, e il fondamento non più dato, ma sempre da rimettere in gioco.

Quella che infatti sembrerebbe, a un primo sguardo, un'inversione di rotta – dall'obiettività del narratore esterno alla parzialità di un soggetto interno ai fatti e per questo incapace di dar loro ordine – è un nuovo modo per interpretare la realtà, per imitarla. Questa trasformazione è il segno di un diverso atteggiamento dell'autore di fronte alla realtà; è il sintomo di una società che non possiede più criteri sicuri per dire e ordinare la molteplicità del reale, e che quindi può fare del molteplice rifrangersi della coscienza un elemento di realismo.<sup>107</sup>

La trasformazione del punto di vista narrativo è, perciò, una chiara risposta alla crisi culturale e sociale, non da intendere come semplice cedimento alla soggettività o alla frammentazione della narrazione ma, al contrario, come un nuovo modo di rendere conto della complessità della realtà, che non può più essere ordinata secondo criteri univoci o assunti come universalmente validi. La parzialità del soggetto interno, incapace di dare un ordine oggettivo ai fatti, riflette il mutamento della percezione del mondo, il quale non è più concepito come un sistema ordinato, coerente e facilmente rappresentabile, ma come un insieme molteplice e frammentario di percezioni, esperienze e coscienze. In questo senso, la "trasformazione" menzionata è sintomatica di un atteggiamento dell'autore volto a riconoscere e a rappresentare la pluralità e la complessità della realtà, piuttosto che a ridurla a schemi narrativi predeterminati. Di conseguenza, nella prospettiva modernista "ove prevale la coscienza dello sdoppiamento e dominano la polifonia dei punti di vista e la consapevolezza della loro parzialità e relatività"<sup>108</sup>, il realismo non coincide più con la semplice trasposizione oggettiva dei fatti, ma con la capacità della narrazione di rendere visibile il gioco di prospettive, percezioni e interpretazioni che costituisce la coscienza umana. La narrativa diventa così uno strumento privilegiato per rappresentare la molteplicità del reale, mostrando come la realtà stessa emerga come costruzione complessa, mediata dai soggetti che la vivono e la raccontano. Pirandello, dunque, incarna esemplarmente questa svolta: ciò che appare disordine, frammentazione o perdita di autorità, in realtà è un diverso modo di rappresentare il mondo, più fedele alla sua intrinseca pluralità. La crisi del soggetto e la dissoluzione dell'autore non segnano la fine

---

<sup>107</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 133.

<sup>108</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 48.

della letteratura, ma l'avvio di una sua nuova stagione, in cui il realismo non coincide più con la trasparenza oggettiva, bensì con il riflesso cangiante e problematico delle coscienze. È in questa prospettiva che *Colloqui coi personaggi* e le altre novelle prese in analisi in questo capitolo si configurano come testi significativi; un laboratorio in cui il Modernismo europeo trova espressione nella messa in scena della pluralità delle voci, della relatività dei punti di vista e della necessità di ripensare la funzione stessa del soggetto nella narrazione.

Viste da questa angolazione, le Novelle per un anno possono essere definite “racconti che non si possono raccontare”. Più che di storie, si tratta di ritagli di esistenza caduti nelle morsa dell'effimero, sbriciolatisi in frantumi di cronaca quotidiana: [...]. Situazioni umane, compresse nel ristretto spazio di un racconto e nel breve arco di una giornata, mai illuminati dalla luce dell'universale né ricomponibili in una totalità superiore portavoce di senso.<sup>109</sup>

Definire queste novelle come “racconti che non si possono raccontare” significa sottolineare la frattura rispetto alle strutture canoniche della narrazione ottocentesca: non più intrecci compiuti e personaggi immersi in vicende organiche, ma piuttosto, frammenti di vita, squarci di quotidianità segnati dall'aleatorio e dall'effimero, incapaci di aprirsi a una dimensione universale o a un significato risolutivo. La scelta di ridurre la rappresentazione a situazioni contingenti e transitorie esprime la percezione di una realtà irriducibilmente frammentaria, nella quale il soggetto stesso è destabilizzato e costretto a interrogarsi sul proprio ruolo. In tal modo, Pirandello si colloca al cuore di una riflessione modernista che, in sintonia con altre esperienze europee, mette in crisi i fondamenti del realismo tradizionale e inaugura una ricerca volta a esplorare le zone di ambiguità, precarietà e discontinuità dell'esistenza umana, anticipando sensibilità e problematiche che caratterizzano gran parte della letteratura del Novecento e ponendosi egli stesso come uno dei protagonisti della transizione verso una nuova concezione della scrittura e della realtà.

---

<sup>109</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., pp. 16-17.

# Tra vita e forma: altre espressioni della ribellione

## L'eclissi dell'autore

Nelle novelle esaminate nel capitolo precedente, emerge in maniera evidente come, per Luigi Pirandello, il tema del rapporto tra autore e personaggio venga sviluppato e approfondito attraverso narrazioni di natura propriamente metanarrativa. In queste opere, infatti, il conflitto tra creatore e creatura non viene solo suggerito o alluso, ma viene rappresentato in modo esplicito e drammaturgico, rendendo il lettore consapevole della tensione intrinseca tra il desiderio dell'autore di controllare la realtà narrativa e l'autonomia dei personaggi che progressivamente si sottraggono a questo controllo. Come già osservato, tale tematizzazione riflette le trasformazioni culturali e artistiche del primo Novecento, quando "il campo epistemologico si frammenta, o meglio esplode in direzioni diverse"<sup>110</sup>; è il momento in cui la certezza di un narratore onnisciente e onnipotente viene ormai messa in discussione, e la realtà appare frammentata, molteplice e resistente a qualsiasi tentativo di ordinamento unitario.

Bandito il principio dell'imitazione, è l'inverosimile la bandiera del teatro novecentesco, espresso attraverso il corto circuito fra il grottesco, l'umorismo, il lirismo, il realismo magico, la satira, da un lato, e il fantastico, il surreale, l'immaginazione, la visionarietà, dall'altro. Le categorie di spazio e tempo si dilatano, si frantumano, si sovrappongono in scene sconnesse, ripetitive, simultanee, che vanno avanti e indietro, che procedono a zigzag, investite spesso da luci lunari, notturne, sfavillanti nei colori più impensabili [...].<sup>111</sup>

Attraverso queste storie, Pirandello non solo mostra la crisi del senso e dell'autorità dell'autore, ma indaga anche le implicazioni esistenziali e filosofiche di tale frattura, facendo emergere un'arte che si fa specchio della complessità e dell'ambiguità della vita stessa. Tuttavia, al di là delle opere in cui il conflitto è presentato esplicitamente<sup>112</sup>, esso emerge in modo altrettanto significativo anche in novelle più sottili e indirette, in cui il rapporto tra creatore e creatura non viene enunciato apertamente né risulta essere al centro della vicenda, ma si manifesta in maniera implicita attraverso lo sviluppo narrativo e le situazioni descritte. In questi testi, l'autore introduce gradualmente la problematica della relatività della realtà, della molteplicità dei punti di vista e della fragilità delle forme

---

<sup>110</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, cit., p. 41.

<sup>111</sup> B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 41-42.

<sup>112</sup> Oltre ai *Sei personaggi*, il conflitto si tematizza esplicitamente in *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), testi che compongono la cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro".

sociali e linguistiche, facendo percepire al lettore la tensione sottostante, pur evitando di renderla oggetto di una messa in scena metanarrativa dichiarata. In questo modo, Pirandello riesce a rendere palpabile il senso di impotenza e di smarrimento dell'autore di fronte ai propri personaggi e al mondo che tenta di rappresentare, suggerendo come la dialettica tra dominio del creatore e autonomia narrativa delle figure create costituisca un elemento ricorrente e strutturante dell'intera produzione di novelle.

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile.<sup>113</sup>

Il crollo delle "vecchie norme" e la mancata affermazione di nuovi principi stabili generano una condizione di relativismo radicale, in cui ogni valore e ogni giudizio vengono percepiti come provvisori, soggettivi, mutevoli. L'uomo moderno, privato di punti di riferimento assoluti, perde la capacità di "stimare", cioè di misurare e valutare la realtà secondo criteri condivisi: tutto diventa opinabile, tutto può essere messo in discussione. L'autore coglie in ciò un effetto ambivalente: da un lato la "straordinaria mobilità dell'intelletto", segno di libertà e apertura, dall'altro una disgregazione dell'identità e del pensiero, incapace di fissarsi in un "punto di vista fermo e incrollabile". Questa mobilità intellettuale, che sfocia nel relativismo, rappresenta il tratto distintivo della sensibilità novecentesca e costituisce il fondamento della poetica pirandelliana. In Pirandello, infatti, la realtà appare molteplice e inafferrabile, e l'individuo si scopre frammentato in una pluralità di prospettive, ognuna delle quali possiede una propria verità parziale<sup>114</sup>.

Tale svolta si manifesta, come già accennato, anche in novelle che non appartengono propriamente all'ambito metanarrativo, ma che ne riflettono le istanze attraverso la propria struttura interna e le dinamiche compositive. Un esempio significativo è *Il pipistrello*, contenuta nella raccolta *Scialle nero* del 1922. La novella narra del fortuito successo del commediografo Faustino Perres, la cui opera ottiene un'accoglienza trionfale in seguito a un imprevisto: durante la rappresentazione, un pipistrello entra in teatro e provoca lo svenimento dell'attrice Gàstina. Il pubblico, ignaro dell'accaduto reale,

---

<sup>113</sup> Edimediafirenze, Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*. [https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte\\_e\\_coscienza\\_oggi.html](https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte_e_coscienza_oggi.html). [Data di accesso: 7/10/2025].

<sup>114</sup> Per un approfondimento sul tema si rimanda a L. Pirandello, *L'umorismo*, Bari, Laterza, 1908.

interpreta l'episodio come un momento di straordinario realismo scenico, attribuendo alla commedia un'intensità drammatica che non le apparteneva. Tuttavia, Perres, consapevole della casualità dell'evento e incapace di riprodurre quella verità non voluta, reagisce con profonda mortificazione e decide di ritirare la propria opera dalle scene. La novella rappresenta, con tono insieme ironico e malinconico, il contrasto tra arte e vita, tra finzione scenica e realtà. La commedia di Perres, pur ben costruita sul piano tecnico, non riesce a suscitare autentica partecipazione negli spettatori; è invece un elemento imprevisto e naturale, l'irruzione del pipistrello, a conferire alla scena una forza vitale e una spontaneità che l'arte, proprio in quanto artificio, non può generare da sé. Pirandello mette così in discussione il concetto stesso di illusione teatrale<sup>115</sup>: basta un evento reale, estraneo al controllo dell'autore, per distruggere o, paradossalmente, rendere più convincente la finzione scenica. Il pipistrello si fa allora emblema della vita nella sua dimensione caotica e imprevedibile, capace di travolgere ogni costruzione estetica e di mostrare la debolezza dell'arte quando pretende di sostituirsi al reale e, allo stesso tempo, diviene l'elemento che mette in discussione la capacità di controllo del regista nei confronti della sua opera.

Tutto bene. La commedia, niente di nuovo, che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti.<sup>116</sup>

L'incipit della novella introduce sin da subito il tono ironico e critico con cui Pirandello guarda al teatro e, più in generale, all'arte come costruzione artificiosa. L'apparente tranquillità dell'esordio riflette la fiducia borghese in un'arte ordinata, prevedibile, capace di rassicurare il pubblico piuttosto che turbarlo<sup>117</sup>. La commedia di Perres è definita "congegnata con bell'industria d'effetti": un'espressione che, dietro la lode formale, nasconde una sottile ironia; l'"industria" allude, infatti, a un lavoro tecnico e artificiale, a un prodotto ben confezionato ma privo di autentica vitalità, di quella verità spontanea che solo la vita reale può offrire. In questo modo, Pirandello prepara il terreno per la rottura che seguirà con l'irruzione del pipistrello, l'elemento imprevisto che scardinerà la

---

<sup>115</sup> La messa in crisi dell'illusione teatrale è un nodo centrale del metateatro pirandelliano, che anticipa molte riflessioni del teatro novecentesco sulla natura convenzionale della rappresentazione. Cfr. L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, qualsiasi edizione.

<sup>116</sup> PirandelloWeb (2000). *Il pipistrello*. <https://www.pirandelloweb.com/il-pipistrello/>. [Data di accesso: 7/10/2025].

<sup>117</sup> Sul rapporto tra teatro borghese, convenzione e crisi della rappresentazione in Pirandello si veda R. Alonge, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997; cfr. anche A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923, per l'interpretazione del contrasto tra Vita e Forma come chiave del suo teatro.

perfezione meccanica della rappresentazione. L'incipit, dunque, non solo caratterizza il mondo estetico di Perres come statico e convenzionale, ma anticipa anche la crisi dell'arte costruita di fronte alla forza irrazionale e imprevedibile della vita e la crisi dell'autore come regista e supervisore della sua opera. "L'autore non è che una figura fittizia o, al massimo, giuridica"<sup>118</sup>, proprio perché si rivela un'astrazione, una figura convenzionale priva di vero potere creativo di fronte alla forza autonoma del reale. In questo senso, Pirandello smonta l'idea romantica e tradizionale di autore come demiurgo, come creatore assoluto di senso: ciò che accade sulla scena, o nella vita, non può essere interamente contenuto nel progetto dell'artista e l'irruzione del pipistrello, evento reale e incontrollabile, rende visibile la crisi del principio d'autorialità: l'arte non può più pretendere di sostituirsi alla vita né di rappresentarla fedelmente, perché la vita stessa si incarica di smentire ogni illusione. Dunque, se l'autore è una figura fittizia, lo è proprio perché la vita reale si dimostra l'unico vero principio creativo, capace di oltrepassare i limiti dell'arte e di mostrare l'inconsistenza di ogni pretesa di controllo o di verità assoluta da parte di chi scrive o dirige. È interessante, a questo punto, soffermarsi su un nodo centrale del pensiero foucaultiano:

Il soggetto reale deve essere cercato negli ambiti testuali: sono le pratiche discorsive, che condizionano i discorsi, sono gli ambiti di funzionamento di questi enunciati che rappresentano la soggettività reale che li produce.<sup>119</sup>

Questo passaggio permette di fare un passo oltre rispetto all'affermazione della perdita di autorialità da parte dello scrittore, poiché l'idea tradizionale secondo cui un testo esprime direttamente la volontà o la coscienza di chi lo scrive viene superata. Non è più l'autore che parla in modo diretto attraverso il testo, ma esso nasce dal modo in cui il linguaggio funziona all'interno di un contesto storico e culturale e, quindi, è la somma dei modi di parlare, scrivere e rappresentare la realtà che una certa epoca o società rende possibili<sup>120</sup>.

Ma in realtà, ciò che nell'individuo è designato come autore (o ciò che fa di un individuo un autore) non è che la proiezione, in termini sempre più o meno psicologizzanti, del trattamento che si fa subire ai testi, dei paragoni che si operano, dei tratti che si

---

<sup>118</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, cit., p. 62.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> L'idea che il testo sia determinato dal linguaggio e dal contesto culturale ricorda direttamente la concezione strutturalista, in cui la lingua è il sistema che precede e rende possibile qualsiasi enunciazione. Sebbene sia antecedente a R. Barthes e M. Foucault, tale impostazione è ben sintetizzata da opere come *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure (si veda qualsiasi edizione italiana), che pone le basi per la considerazione del linguaggio come sistema autonomo rispetto all'autore.

stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si ammettono o delle esclusioni che si praticano. Tutte queste operazioni variano secondo le epoche, e i tipi di discorso.<sup>121</sup>

La conseguenza logica è che non è il singolo autore che crea liberamente i suoi discorsi, ma sono i discorsi già esistenti nella cultura (i generi letterari, le convenzioni linguistiche, i modi di rappresentare il mondo) a generare l'autore come figura all'interno di un sistema più grande. Dunque, l'autore non precede il testo, ma ne è un effetto, "non è il soggetto che parla, ma la pratica discorsiva che lo attraversa"<sup>122</sup>; pertanto, il vero soggetto che produce il significato non è una persona singola, ma la rete di discorsi, regole e linguaggi condivisi in cui quel testo si inserisce, assumendo così i tratti della collettività, storicità e dinamicità.

Il momento in cui ciò che si celebra nell'opera è l'opera stessa, in cui essa smette per così dire di essere stata fatta, di fare riferimento a qualcuno che l'ha fatta, ma riunisce tutta la sua essenza nel fatto che ora esiste un'opera, come inizio e decisione iniziale, questo momento che annulla l'autore è anche quello in cui nell'apertura dell'opera a se stessa la lettura prende origine.<sup>123</sup>

Da ciò risulta chiaro che il vero momento fondativo dell'opera non coincida con l'atto della sua creazione, ma con il momento in cui essa diventa autonoma e si celebra come realtà indipendente dal suo autore. Quando l'opera "smette di essere stata fatta", cioè smette di rimandare a chi l'ha prodotta, si realizza pienamente come forma vivente, capace di esistere e di significare al di là della volontà individuale che l'ha generata. È proprio in questo distacco che l'autore viene annullato: l'opera si apre a sé stessa e diventa spazio di senso autonomo. È il testo, dunque, con le sue strutture linguistiche, i suoi rimandi culturali, le sue relazioni discorsive, a rendere possibile ogni interpretazione<sup>124</sup>. L'autore non è più il centro o la fonte originaria del significato, ma solo una delle tante "voci" che abitano il testo, il quale vive di vita propria, si offre al lettore come campo aperto di interpretazioni e di relazioni, il cui senso non è dato, ma continuamente costruito. In questo modo, il gesto creativo non è più l'atto di un individuo che impone un significato, bensì l'inizio di un processo che si compie solo nella lettura, cioè nell'incontro tra il testo e la pluralità dei suoi possibili interpreti.

---

<sup>121</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 11.

<sup>122</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, cit., p. 5.

<sup>123</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 209.

<sup>124</sup> Sul primato del testo come sistema di relazioni linguistiche e culturali si veda U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, o qualsiasi altra edizione successiva, in particolare i capitoli dedicati alla cooperazione interpretativa e alla pluralità dei significati.

Ma, in realtà, ciò che nell'individuo è designato come autore (o ciò che fa di un individuo un autore) non è che la proiezione, in termini sempre più o meno psicologizzanti, del trattamento che si fa subire ai testi, dei paragoni che si operano, dei tratti che si stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si ammettono o delle esclusioni che si praticano. Tutte queste operazioni variano secondo le epoche, e i tipi di discorso.<sup>125</sup>

Pirandello, in questa novella, mette in scena proprio ciò che Foucault e Blanchot affermano sul piano concettuale: nella commedia di Perres, l'imprevista comparsa del pipistrello interrompe la finzione scenica e rivela l'impossibilità per il regista di controllare pienamente la propria opera. Come l'autore, anche il regista scopre di non essere il vero "soggetto" della creazione, poiché "la vita è un terreno sconosciuto dominato dal caso"<sup>126</sup> e, con la sua forza imprevedibile, si impone al di là di ogni costruzione estetica. In entrambi i casi, ciò che appare come espressione di una volontà individuale si rivela il prodotto di forze più ampie (naturali, linguistiche o culturali) che rendono illusoria l'idea di un controllo assoluto da parte del soggetto. In questa prospettiva si inserisce anche la trasformazione della figura del narratore: la sua voce onnisciente, un tempo garante di verità e coerenza, perde progressivamente credibilità, fino quasi a scomparire:

[...] è la storia di una coscienza che passa dall'essere raccontata all'essere mostrata: il narratore progressivamente si eclissa, perché l'idea di una voce onnisciente che riporti e spieghi i fatti inizia a perdere di verosimiglianza.<sup>127</sup>

La narrazione non pretende più di spiegare la vita, ma cerca di riprodurre la complessità attraverso le percezioni soggettive, i pensieri spezzati, la discontinuità del flusso interiore. È il trionfo della rappresentazione "dall'interno", dove il narratore si ritira e lascia parlare direttamente la coscienza dei personaggi o la realtà stessa. "Si può comprendere, in tal senso, l'assenza dell'autore (...) come il rifiuto di farsi portatore di un'ideologia, di un punto di vista predeterminato"<sup>128</sup>; la mancanza di tale figura coincide, dunque, con il rifiuto di ogni principio di totalizzazione: l'opera non pretende più di offrire una visione del mondo univoca o di incarnare una verità preconstituita, ma si apre alla molteplicità dei significati e all'autonomia interpretativa del lettore. Tale prospettiva segna il passaggio da un'idea di letteratura come espressione di un soggetto sovrano a una visione della scrittura come spazio anonimo e impersonale del linguaggio, dove il senso non è imposto

---

<sup>125</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 11.

<sup>126</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 20.

<sup>127</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 102.

<sup>128</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 79.

dall'alto ma continuamente prodotto e rinegoziato nel dialogo fra testo e lettore. La progressiva eclissi del narratore onnisciente, che passa dall'essere voce dominante a semplice presenza marginale, riflette la perdita di fiducia nella possibilità di una visione unitaria e oggettiva del mondo. La coscienza non è più raccontata da un narratore che la interpreta dall'esterno, ma viene mostrata nella sua immediatezza, nella sua frammentarietà, nei suoi limiti. Questa trasformazione corrisponde a un più ampio rifiuto dell'idea di una voce assoluta, che sia quella del narratore o dell'autore, capace di spiegare e ordinare la realtà. In questo senso, l'assenza dell'autore non è solo un espediente formale, ma una scelta ideologica: rappresenta il rifiuto di imporsi come portatore di un'ideologia o di un punto di vista predeterminato. L'opera non offre più una verità unica, ma diventa spazio aperto di interpretazione<sup>129</sup>, dove le molteplici coscienze e prospettive dei personaggi si confrontano liberamente. "Si cerca sempre la spiegazione dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta, come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue confidenze"<sup>130</sup> e invece, egli, rinunciando alla funzione di guida o di giudice, affida al lettore il compito di costruire il senso, restituendo così alla letteratura la sua dimensione più autentica di ricerca, dubbio e pluralità. È proprio questo ciò che avviene nella novella *Il pipistrello*: nel momento in cui questo animale irrompe sulla scena causando lo svenimento dell'attrice e il conseguente entusiasmo del pubblico, il confine tra finzione e realtà si fa ambiguo, escludendo qualsiasi possibilità di coinvolgimento del regista. Esso si ritrova a dover scomparire come figura onnisciente, lasciando emergere il senso dell'opera dal gioco imprevedibile tra caso, vita e interpretazione del pubblico.

Nessuno, nel subbuglio del primo momento, là sul palcoscenico in iscompiglio, poté pensare a ciò che intanto accadeva nella sala del teatro. S'udiva come un gran frastuono lontano, a cui nessuno badava. Frastuono? Ma no, che frastuono! – Erano applausi. – Che? – Ma sì! Applausi! applausi! Era un delirio d'applausi! Tutto il pubblico, levato in piedi, applaudiva da quattro minuti freneticamente, e voleva l'autore, gli attori al proscenio, per decretare un trionfo a quella scena dello svenimento, che aveva preso sul serio come se fosse nella commedia, e che aveva visto rappresentare con così prodigiosa verità.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Sul testo come luogo di apertura interpretativa e di cooperazione tra voci diverse si veda U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, o qualsiasi altra edizione successiva, in cui il significato emerge dall'interazione tra struttura testuale e attività interpretativa del lettore.

<sup>130</sup> R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 52.

<sup>131</sup> PirandelloWeb (2000). *Il pipistrello*. <https://www.pirandelloweb.com/il-pipistrello/>. [Data di accesso: 8/10/25].

Ecco come dal malinteso, dal caso, un evento reale viene interpretato come finzione: è proprio in questo rovesciamento che si manifesta la visione pirandelliana della realtà come qualcosa di ambiguo e sfuggente. L'imprevista comparsa del pipistrello, episodio del tutto fortuito, provoca uno svenimento autentico dell'attrice, che però il pubblico interpreta come parte della commedia. Così, ciò che è vero viene percepito come falso, e proprio questo errore genera il successo dello spettacolo. Pirandello mostra in tal modo quanto fragile sia la distinzione tra vita e arte, e come la verità non sia un dato assoluto, ma una costruzione soggettiva che dipende da chi osserva. Il regista sceglie consapevolmente di non intervenire durante l'incidente, lasciando che i fatti seguano il loro corso e che l'equivoco si compia. Questo atteggiamento non è segno di passività, ma una scelta significativa che mette in luce come il senso dello spettacolo non derivi più dal controllo di chi lo dirige, bensì dall'interpretazione del pubblico e dalla libera azione dei personaggi sulla scena. Il malinteso diventa così il simbolo dell'ambiguità moderna, in cui la realtà e la finzione si confondono, e l'arte si rivela come un'illusione condivisa, creata dall'incontro imprevedibile tra caso, vita e percezione collettiva<sup>132</sup>.

Il gesto distruttore di Pirandello apre una frattura insanabile tra la mutevole provvisorietà del reale, dove tutto cambia di continuo nella recita della vita che non conosce più nulla di assoluto e definitivo, e la "splendida fissità" dell'arte dove tutto è definitivo ma in una dimensione separata e come cristallizzata che non può che scimmiettare quell'altra finzione. Il gesto tragico resta quindi confinato in uno spazio sospeso tra queste due dimensioni: quello dei personaggi senza autore.<sup>133</sup>

Il "gesto distruttore" di Pirandello, che apre una frattura tra la mutevole provvisorietà del reale e la fissità immutabile dell'arte, trova in questa novella una delle sue rappresentazioni più emblematiche. L'episodio dell'animale che fa irruzione nel teatro rompe la finzione scenica e introduce nel mondo dell'arte l'imprevedibilità della vita reale. Ma, paradossalmente, questo intervento della realtà non distrugge l'illusione, la rafforza. Il pubblico, infatti, scambia l'incidente per una trovata artistica e lo applaude come manifestazione di straordinario realismo. In questo modo, Pirandello mostra che la frattura tra vita e arte è insanabile: la vita, in continuo mutamento, irrompe nella scena solo per essere immediatamente risucchiata nella finzione, privata della sua autenticità;

---

<sup>132</sup> In Pirandello, il malinteso non è solo elemento comico o drammatico, ma principio strutturale che mette in crisi la distinzione tra realtà e finzione.

<sup>133</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 160.

e, quindi, il reale, che dovrebbe smascherare l'arte, diventa esso stesso spettacolo. Così la "splendida fissità" dell'arte non è più garanzia di verità, ma solo una maschera, una cristallizzazione che imita la vita senza mai coincidere con essa. Il "gesto tragico" evocato nel passo si riflette nel destino dei personaggi e, nel caso di questa novella, del regista stesso: essi rimangono sospesi tra due mondi, quello della vita che sfugge e quello dell'arte che la imprigiona. Il regista, come i personaggi incontrati nelle novelle prese in esame precedentemente, non controlla più il senso dell'opera: il significato sfugge dalle sue mani per formarsi nel malinteso collettivo del pubblico. In questo senso, *Il pipistrello* diventa una parabola della crisi dell'autore e dell'autonomia dell'arte moderna: un teatro dove la realtà e la finzione si specchiano l'una nell'altra fino a confondersi, lasciando al centro un vuoto, un'assenza, quella dell'autore stesso. Ed è in tale assenza che "s'impone la regione mentale del protagonista, il suo spazio interiore. Che non coincide però con un saldo principio d'identità, ma piuttosto con un cangiante caleidoscopio d'immagini [...]"<sup>134</sup>. Ecco, dunque, che laddove l'autore si ritrae e rinuncia a un punto di vista oggettivo e unificante, il centro della rappresentazione si sposta all'interno del personaggio, nella sua dimensione soggettiva e frammentaria. Tuttavia, questo spazio interiore non si configura come un principio stabile d'identità, bensì come un miraggio cangiante, in cui la coscienza si moltiplica e si contraddice, riflettendo la relatività dell'essere. Ne *Il pipistrello*, questa dissoluzione dell'identità si manifesta sia nel regista, incapace di dominare il senso della propria opera, sia nel pubblico, che attribuisce significati diversi e impreveduti a ciò che accade sulla scena. In assenza di un autore che garantisca un ordine o una verità univoca, l'universo narrativo diventa spazio mentale, luogo del disorientamento e della molteplicità percettiva, dove gli attori si trovano a muoversi senza più un fine preciso. In questo senso la scrittura di Pirandello è la più rappresentativa "dello stravolgimento novecentesco della logica poetica aristotelica, che prevedeva un inizio, uno svolgimento e una fine. E dunque Pirandello, in questo processo, occupa veramente il posto d'onore. Egli è senz'altro lo scrittore che si è spinto più in là nel far saltare ogni esito prevedibile, sperimentando la molteplicità e varietà dell'inedita famiglia novecentesca dei finali: enigmatici, sospesi, interrotti, assenti, circolari"<sup>135</sup>. Attraverso questa dinamica, lo scrittore anticipa una concezione modernissima dell'arte e della soggettività: l'opera non è più il prodotto di una coscienza padrona di sé, ma il riflesso di un'identità in crisi e

---

<sup>134</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 12.

<sup>135</sup> B. Alfonzetti, premessa a *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., p. 8.

distante dalla propria creazione, che si frantuma nello specchio della realtà e della rappresentazione.

In effetti proprio la “distanza” del narratore indica una pratica del narrare che rifiuta gli schemi della conoscenza oggettiva, di derivazione verista o naturalistica, o meglio li utilizza apparentemente, ma sottoposti ad una continua “critica ironica” che svela l’attitudine metanarrativa di Pirandello. Proprio mentre si propone come “*riproduzione del reale*”, il romanzo pirandelliano allude invece ad una realtà “altra”, tutta da definire e interpretare così come lo stesso personaggio problematico e sfuggente.<sup>136</sup>

La distanza del narratore è, dunque, una scelta consapevole da parte dello scrittore, che rifiuta gli schemi della narrazione verista o naturalistica, basata su un’illusione di conoscenza oggettiva. Pirandello adotta questa distanza come strumento di una critica ironica: la narrazione sembra riprodurre la realtà, ma allo stesso tempo ne mette in luce la natura instabile, sfuggente e plurivoca. Tale dinamica si manifesta nell’episodio dell’intrusione del pipistrello, dove l’evento reale (lo svenimento dell’attrice) viene interpretato come finzione teatrale, e il regista resta impotente di fronte al significato attribuito dal pubblico. La realtà, quindi, non è più qualcosa di dato e definito, ma una “realtà altra”, nata dall’interazione di fattori e impulsi diversi. Anche i personaggi, dal regista all’attrice, si configurano come figure problematiche e sfuggenti, la cui interiorità e le cui intenzioni rimangono parzialmente invisibili perché agenti in uno spazio aperto, costringendo il lettore a interpretare e a partecipare attivamente alla costruzione del senso. Come osserva B. Alfonzetti, “si realizza così una situazione sdoppiata nel contrapporsi di due modalità: la pratica teatrale, secondo la quale gli attori imparano una parte e la recitano, e la visione dei personaggi che non recitano ma vivono l’accaduto”<sup>137</sup>. Questo episodio diventa anche emblema della crisi della distinzione tradizionale tra ciò che è “vero” e ciò che è “rappresentato”: quello che accade realmente sulla scena perde consistenza, perché viene immediatamente assorbito e reinterpretato dal meccanismo della rappresentazione, finendo per essere riconosciuto come mero intrattenimento. Il pubblico, incapace di distinguere il caso reale dalla finzione scenica, reagisce come se tutto fosse parte dello spettacolo, e in questa confusione si riflette la condizione del personaggio e dell’uomo moderno, che vive immerso in una molteplicità di interpretazioni e punti di vista.

---

<sup>136</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., pp. 181-182.

<sup>137</sup> B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., p. 81.

Pirandello mostra così come la finzione non sia più un semplice artificio teatrale, ma una dimensione inevitabile dell'esperienza umana.

La finzione diventa importante non solo perché parla dei destini degli individui, ma perché i suoi meccanismi non sarebbero poi tanto diversi da quelli di cui gli esseri umani si servono nella vita reale.<sup>138</sup>

In Pirandello, la finzione non è semplicemente un mezzo artistico o un artificio estetico, ma un vero e proprio strumento di conoscenza; essa consente di svelare la natura illusoria e costruita della realtà quotidiana, mostrando come gli stessi meccanismi che regolano la rappresentazione teatrale o narrativa operino anche nella vita reale. Gli individui, come gli attori, costruiscono continuamente la propria identità attraverso forme di rappresentazione: assumono ruoli, adottano maschere, si adattano alle aspettative altrui. La finzione, dunque, non si oppone alla realtà, ma ne diventa una componente strutturale, ed è in questo senso che l'arte pirandelliana non si limita a riprodurre la vita, bensì la smaschera, ne mette in evidenza la teatralità intrinseca<sup>139</sup>. Da un punto di vista teorico, ciò implica proprio il superamento della tradizionale opposizione tra "vero" e "finto": se ogni forma di realtà è mediata da un atto di rappresentazione, allora anche la verità diventa una costruzione, un effetto di messa in scena. "La tragica difficoltà dell'impresa consiste proprio nel fatto che, non appena ci si sofferma su questo mondo di esclusione e di radicale separazione, ci si rende conto che ogni cosa è falsa e inautentica, ogni cosa viene meno non appena vi ci appoggiate"<sup>140</sup>. Pirandello anticipa così riflessioni novecentesche sulla crisi dell'identità e sulla relatività della percezione, mostrando come la coscienza moderna non possa più contare su una realtà stabile e univoca, ma debba confrontarsi con un mondo di apparenze mobili e ambigue e di immagini dissimulate.

L'arte non è religione, "non conduce nemmeno alla religione", ma, nell'epoca dell'angoscia in cui ci troviamo, epoca in cui vengono meno gli dèi, tempo dell'assenza e dell'esilio, l'arte viene allora giustificata perché di quell'angoscia essa è l'intimità, è lo sforzo per rendere visibile, attraverso l'immagine, l'errore dell'immaginario e, al limite, la verità inafferrabile, dimenticata, che dietro a quell'errore si dissimula.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 13.

<sup>139</sup> Si veda sempre L. Pirandello, *L'umorismo*, cit.

<sup>140</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 75.

<sup>141</sup> Ivi, p. 81.

L'arte, qui, non è presentata come una forma di consolazione o di salvezza, come potrebbe esserlo la religione, ma come una risposta critica e consapevole alla crisi del senso che caratterizza la modernità. Nell' "epoca dell'angoscia", segnata dal venir meno di certezze assolute e dall' "assenza degli dèi", l'arte assume il compito di testimoniare questa mancanza, di dare forma al vuoto, di rendere visibile ciò che si è perduto. In tale prospettiva, l'arte non redime, ma interroga; essa non offre risposte metafisiche, bensì si misura con l' "errore dell'immaginario": il suo ruolo è quello di rivelare, attraverso le immagini, la fragilità e l'ambiguità di ogni rappresentazione. Proprio in questo sforzo di rappresentare ciò che non può essere rappresentato, di toccare la soglia tra visibile e invisibile, l'arte trova la sua giustificazione più profonda. Non perché conduca alla verità in senso assoluto, ma perché la ricerca di quella verità, sempre inafferrabile e dimenticata, costituisce la sua stessa essenza, poiché "[...] in sé una verità potrebbe anche esserci, ma dato che ognuno se ne costruisce una, ne consegue che fra fantasma e realtà non c'è alcuna differenza"<sup>142</sup>.

È la via della ricerca di una verità precaria, instabile, relativa: una verità che riguarda unicamente il campo della parzialità intersoggettiva e dunque la realtà pragmatica e dialogica della vita associata, il conflitto delle congetture e delle interpretazioni.<sup>143</sup>

Questa riflessione può essere ulteriormente radicalizzata se si considera l'immagine come ciò che nasce dall'assenza stessa di un fondamento stabile:

Quando non vi è nulla, l'immagine trova in ciò la sua condizione, ma vi sparisce. L'immagine pretende la neutralità e la cancellazione del mondo, vuole che tutto rientri nel fondo indifferente in cui niente si afferma, tende all'intimità di ciò che sussiste ancora nel vuoto: è questa la sua verità.<sup>144</sup>

Il passo radicalizza così la riflessione precedente, portandola al cuore del rapporto tra arte, finzione e verità. Qui l'immagine, intesa come forma artistica, ma anche come manifestazione del pensiero e della rappresentazione, viene concepita come qualcosa che nasce dal nulla e, paradossalmente, tende a dissolversi in esso. Quando "non vi è nulla", cioè quando vengono meno i riferimenti certi, le strutture di senso e le presenze assolute (gli dèi, la verità, la realtà stabile), proprio allora l'immagine trova la propria condizione di possibilità: essa sorge dal vuoto, come tentativo di dare forma all'assenza. Tuttavia, nel

---

<sup>142</sup> B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., p. 49.

<sup>143</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 127.

<sup>144</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 265.

farlo, l'immagine non si impone come una presenza piena, ma si annulla nel gesto stesso del rappresentare. In questo senso, il suo scopo non è quello di sostituirsi al reale o di ricostruirlo, bensì di sospenderlo, di riportarlo a un grado zero di significazione, dove ogni forma si confonde con il suo opposto e ogni certezza si scioglie nell'indifferenza. Tale neutralità non è una mancanza, ma un modo di accedere a una verità più profonda: non una verità oggettiva o rivelata, bensì la consapevolezza del vuoto come condizione originaria dell'essere e della rappresentazione. Alla luce di quanto detto in precedenza, questo passo può essere letto come l'esito estremo della concezione pirandelliana e più in generale moderna dell'arte: se la finzione era già un modo per mettere in crisi l'idea di una realtà univoca, qui l'immagine diventa il luogo in cui tale crisi si compie. L'arte, allora, non cerca più di rappresentare qualcosa, ma di rendere visibile la tensione tra presenza e assenza, tra essere e nulla. Essa non consola, non redime e non afferma: custodisce, piuttosto, l'intimità di ciò che "sussiste ancora nel vuoto", cioè quella traccia residua di senso che sopravvive anche quando tutto sembra dissolversi. In questo orizzonte, la verità dell'arte coincide con il suo limite: la sua capacità di restare fedele al nulla da cui proviene, di mostrare senza affermare, di esistere solo come eco o riflesso di un senso che non si lascia mai del tutto afferrare, di mettere in discussione l'idea stessa di realtà come dato stabile e oggettivo.

La realtà è la musa di Pirandello. Ma quale Realtà? Lo scrittore non si accontenta di "riferire" quel che vede accadere, ma cerca di andare sempre oltre le apparenze, di dimostrare che la verità è diversa da quella che ci si vorrebbe lasciar credere.<sup>145</sup>

La "Realtà" pirandelliana non è mai quella immediatamente percepibile, né quella che il linguaggio o la convenzione sociale pretendono di fissare: è piuttosto una realtà sfuggente, plurima, problematica, che vive nel conflitto tra ciò che appare e ciò che si cela dietro le apparenze; è la stessa tensione in cui anche il personaggio è costretto a muoversi, agendo entro un mondo che continuamente gli si sottrae. Alla luce dei passi precedenti, possiamo dire che la "musa" di Pirandello è una realtà che tende al nulla, nel senso che si costituisce e si dissolve continuamente, come un'immagine che sorge dal vuoto e vi ritorna. È la realtà dell'apparenza, dell'ambiguità, del molteplice, una realtà che non si afferma, ma si rivela nella sua stessa instabilità. È una realtà che incessantemente si plasma in nuove forme, ma che, travolta dal flusso inarrestabile della vita, non riesce mai a fissarsi in una figura

---

<sup>145</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 255.

definitiva. Si modella e si dissolve senza sosta, rivelando, in questa sua instabilità, la verità più profonda dell'esistenza: che nulla resta, e solo nel mutamento la realtà trova il proprio volto autentico. Ed è proprio questa concezione instabile e fluida della realtà che si riversa nella figura del personaggio moderno, il quale, nel mondo pirandelliano e oltre, diviene sempre più scisso, autonomo e svincolato dall'autore. La crisi della realtà come dato stabile si traduce proprio in una crisi della soggettività letteraria: il personaggio, da costruzione compatta, coerente e funzionale al progetto dell'autore, diviene un'entità che si emancipa, rivendica una propria verità e spesso si oppone alla volontà di chi l'ha creato. Come la realtà da cui nasce, anche il personaggio vive nella tensione tra forma e vita, tra essere e divenire; esiste come figura in perenne scarto, frattura o eccedenza rispetto alla scrittura che dovrebbe contenerlo. In lui si riflette il movimento stesso dell'arte moderna: mostrare senza fissare, dare voce a ciò che sfugge, custodire — nella sua instabilità — la traccia di un senso che nessuna forma può definitivamente esaurire.

## Il flusso vitale

Come si è osservato nel paragrafo precedente, la novella *Il pipistrello* mette in scena, attraverso un episodio solo apparentemente comico, una riflessione profonda sul rapporto problematico tra arte e realtà. L'irruzione improvvisa del pipistrello sulla scena teatrale, evento imprevedibile e non previsto dal copione, genera un momento di verità che travolge la rappresentazione, rivelando come la vita, nella sua autenticità e spontaneità, sia irriducibile a qualsiasi costruzione formale. Il regista, consapevole dell'impossibilità di riprodurre quell'effetto "vero" attraverso mezzi artistici, sceglie di ritirare l'opera dalle scene: un gesto che esprime la resa dell'arte di fronte alla vitalità incontrollabile del reale. In questa prospettiva, Pirandello denuncia la condizione paradossale della forma artistica, costretta a cercare la vita ma destinata, nel momento stesso in cui la rappresenta, a ucciderne il movimento, imprigionandola nella rigidità della forma.

Un'analogia tensione emerge nella novella *Il dovere del medico*, dove il tema della forma si sposta dal piano estetico a quello etico e sociale. Se nel primo testo Pirandello mette in scena la ribellione della realtà contro i limiti dell'arte e della rappresentazione, nel secondo tale ribellione si manifesta sul piano morale, nel confronto drammatico tra Tommaso Corsi e il dottor Vocalòpulo. Infatti, molti dei personaggi pirandelliani, "anche se diversi tra loro, sono guidati, nel viaggio di un'esistenza all'apparenza fredda, dalla

fiamma della loro intima realtà morale, e su questo contrasto si basa spesso la loro riuscita artistica, [...]”<sup>146</sup>. Corsi, ferito nello scontro con il sostituto procuratore Neri dopo essere stato colto in flagrante adulterio, viene curato e salvato dal dottore, che interviene mosso dal principio astratto e impersonale del proprio dovere professionale. In seguito, sopraffatto dal rimorso e dall'impossibilità di affrontare le conseguenze delle proprie azioni, Corsi tenta il suicidio, ma anche questo secondo tentativo di sottrarsi alla vita viene sventato. Dopo la guarigione, egli si rende conto che sarà processato e condannato, perciò accusa il medico di avergli negato il diritto di morire, costringendolo a un'esistenza che non desidera più. In questa scena, la “forma” non è più quella artistica, bensì quella etica e sociale: il dovere, la legge, la norma che impongono all'uomo di agire secondo regole prestabilite, ignorando la complessità del sentire individuale.

[...]

- Ma lasciarmi morire! – proruppe il Corsi, – se non avevate il diritto di sottrarmi alla pena ch'io m'ero data, molto maggiore del mio fallo! Non c'è più pena di morte; e io sarei morto, senza di voi. Ora come faccio io? Di che debbo ringraziarvi?

- Ma noi medici, scusate, – rispose, smarrito, il Vocalòpulo, – noi medici non abbiamo di questi diritti: noi medici abbiamo il dovere della nostra professione. E me n'appello all'avvocato qua presente.

- E in che differisce, allora, – domandò con amaro scherno il Corsi, – codesto vostro dovere da quello d'un aguzzino?

- Oh insomma! – esclamò, scrollandosi tutto, il Vocalòpulo, – vorreste che un medico passasse sopra la legge?

- Ah, bene! Voi dunque la legge avete servito, – riprese il Corsi, con foga rabbiosa. – La legge; non me, poveretto... Mi ero tolta la vita; voi me l'avete ridata a forza. Tre, quattro volte tentai di strapparmi le fasce. Voi avete fatto di tutto per salvarmi, per ridarmi la vita. E perché? Perché la legge, ora, di nuovo me la ritolga, e in un modo più crudele. Ecco: a questo, dottore, vi ha condotto il dovere della vostra professione. E non è un'ingiustizia?<sup>147</sup>

In questo dialogo tra Corsi e il dottor Vocalòpulo si concentra il nucleo tematico della novella e, più in generale, una delle tensioni fondamentali della poetica pirandelliana: il

---

<sup>146</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 106.

<sup>147</sup> PirandelloWeb (2000). *Il dovere del medico*. <https://www.pirandelloweb.com/il-dovere-del-medico/>. [Data di accesso: 13/10/2025].

contrasto insanabile tra la forma imposta — rappresentata dal dovere, dalla legge, dal ruolo professionale — e la vita autentica, che reclama libertà e comprensione individuale.

Il personaggio *pirandelliano* sorge sempre in un momento preciso: quando si apre un'incrinatura tra una vita intima e un codice di rapporti sociali, e si tende, istintivamente e non consapevolmente, a subirla o a rimediarsi; ma sempre in modo conformistico, con i riflessi, insomma, abituali.<sup>148</sup>

Corsi, travolto dal senso di colpa e dal rimorso, rivendica il proprio diritto a morire, cioè a esercitare un atto estremo di autodeterminazione<sup>149</sup>; ma il medico, in nome del suo “dovere professionale”, gli nega tale libertà, intervenendo per salvarlo. Il confronto fra i due si trasforma così in un conflitto morale e filosofico: da un lato, l'uomo che invoca la pietà e la comprensione della propria sofferenza; dall'altro, il rappresentante della norma e della convenzione, che agisce secondo principi astratti e impersonali. Le parole di Corsi sollevano un'accusa violentissima nei confronti del medico e del suo dovere che, quando si fa cieca obbedienza alla legge, si svuota di senso umano e si tramuta nel suo contrario, in crudeltà. Vocalòpulo, smarrito, non riesce a rispondere se non richiamandosi alla legge, come se la legalità potesse sostituire la coscienza morale. Ma per Pirandello proprio in questo meccanismo risiede la tragedia dell'uomo moderno, che poi si riflette sui suoi stessi personaggi: nell'essere prigioniero di una forma, quella sociale, professionale o istituzionale, che lo separa irrimediabilmente dalla vita e dai sentimenti. La ribellione di Corsi, che denuncia l'ingiustizia di essere stato salvato “perché la legge, ora, di nuovo me la ritolga”, smaschera l'assurdità di un sistema che si arroga il diritto di regolare la vita e la morte; in questo senso, la novella mette in luce la frattura tra l'umanità viva e l'astrattezza della legge, tra l'uomo concreto e la maschera sociale che gli viene imposta. Il dialogo, dunque, non è solo un confronto drammatico tra un medico e un paziente, ma una rappresentazione allegorica del conflitto pirandelliano tra la vita, intesa come impulso vitale, passione e libertà, e la forma, ossia l'insieme delle convenzioni e dei ruoli che irrigidiscono l'esistenza e ne soffocano la verità.

[...] le organizzazioni concettuali del reale vengono ora riportate alla capacità rappresentativa di un soggetto che però è a sua volta puro particolare, e dunque degradate

---

<sup>148</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit., p. 124.

<sup>149</sup> L'atto di autodeterminazione di Corsi rappresenta un momento emblematico della riflessione pirandelliana sulla libertà individuale di fronte a vincoli morali e sociali.

al rango di *forme*, le quali, entrate in una dialettica impari con la *vita*, sono destinate ad essere di volta in volta travolte.<sup>150</sup>

Il passo allude al processo di relativizzazione che caratterizza la visione pirandelliana del reale: ogni tentativo di organizzare, rappresentare o concettualizzare la realtà, sia esso artistico, morale o scientifico, non può che tradursi in una forma, ossia in una costruzione parziale e transitoria, destinata prima o poi a essere travolta dalla vitalità inafferrabile della vita. Le “organizzazioni concettuali del reale”, che pretendono di dare ordine e stabilità all’esperienza, vengono così ridotte a semplici modalità soggettive di rappresentazione, incapaci di cogliere la complessità e il movimento incessante dell’esistenza. Pirandello concepisce, infatti, il soggetto stesso come un “puro particolare”: l’individuo non è più misura universale della realtà, ma frammento instabile, prospettiva limitata e mutevole.

Per noi l’intellettuale teorico ha smesso d’essere un soggetto, una coscienza rappresentante o rappresentativa. Quelli che agiscono e lottano hanno smesso d’essere rappresentati [...]. Chi parla e chi agisce? È sempre una molteplicità, anche nella persona che parla o agisce. Siamo tutti dei gruppuscoli.<sup>151</sup>

Di conseguenza, ogni forma creata dall’uomo, che sia l’opera d’arte nel caso del regista de *Il pipistrello*, o il dovere professionale e giuridico incarnato dal dottore ne *Il dovere del medico*, nasce già segnata da una condizione di insufficienza. Entrambe queste forme, nel momento in cui tentano di imprigionare o rappresentare la vita, entrano in una “dialettica impari” con essa, perché la vita, per sua natura, non tollera costrizioni né definizioni: essa scorre, muta, si ribella. Ne *Il pipistrello*, la forma artistica viene sconfitta dall’irrompere del reale, che smaschera l’artificio della rappresentazione; ne *Il dovere del medico* la forma etica e professionale si rivela altrettanto sterile, quando il dovere si oppone alla pietà e all’umanità. In entrambi i casi, Pirandello mostra come le forme, concettuali, sociali o artistiche, siano costruzioni provvisorie, “destinate a essere di volta in volta travolte” dalla vita stessa, che le supera e le dissolve; egli, insomma, si scaglia contro “l’immobilizzazione, il feticcio del *dato* che vorrebbe spacciarsi per realtà”<sup>152</sup>. Essa, dunque, non è un sistema ordinato e conoscibile, ma un flusso vitale irriducibile, e ogni tentativo di fissarla in una forma — sia essa un concetto, un ruolo, una rappresentazione — non fa che tradirla. “[...]”

---

<sup>150</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 37.

<sup>151</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, cit., p. 106.

<sup>152</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 38.

la vita non ha scopo”<sup>153</sup> e, in quanto principio dinamico e inafferrabile, resta sempre al di là di ogni schema, in perenne ribellione contro l’illusione della forma.

Sarà così l’immagine del divenire a farsi ora preminente, ma l’immagine di un divenire privo di meta, che ad ogni passo distrugge quanto creato in precedenza, che rifiuta qualsiasi punto prospettico e dilegua nel non-essere qualsiasi significato, ponendosi a difesa di un puro, assoluto, divenire.<sup>154</sup>

Il divenire a cui fa riferimento il passo non è inteso come progresso o evoluzione verso una meta, ma si tratta di un divenire senza scopo appunto, che distrugge continuamente ciò che crea e rifiuta ogni punto di vista stabile. In questa visione, non esiste un significato definitivo: ogni tentativo di dare ordine o direzione al reale viene dissolto nel continuo mutamento. Il divenire è quindi presentato come un processo assoluto e inarrestabile, privo di fondamento e di senso, che diventa esso stesso l’unica realtà possibile. Questo modo di intendere il divenire richiama, da un lato, la concezione eraclitea del “tutto scorre”<sup>155</sup>, ma ne accentua l’aspetto distruttivo e caotico; dall’altro, mostra l’influenza del nichilismo moderno, in particolare di Nietzsche, secondo cui non esistono più verità o fini ultimi, ma solo il fluire continuo della vita e del mondo<sup>156</sup>. Il passo esprime, quindi, una visione del reale come mutamento puro, dove la stabilità e il senso vengono meno, e l’uomo è chiamato a confrontarsi con un universo in perenne trasformazione.

La critica alle illusioni, ai particolari che non riescono a riconoscersi in quanto mere *forme*, trova qui il suo compimento, nella descrizione di una natura che è movimento continuo, continua distruzione del dato, [...].<sup>157</sup>

La critica alle illusioni e ai particolari che non sanno riconoscersi come semplici forme apparenti si compie proprio in questa visione del divenire assoluto; ciò che viene dissolto non è soltanto l’idea di una realtà stabile, ma anche la pretesa conoscitiva dell’uomo di afferrare l’essenza delle cose. La natura, descritta come “movimento continuo” e “distruzione del dato”, non consente più alcuna fissazione del senso: ogni forma nasce e si dissolve in un flusso ininterrotto, in cui l’essere stesso perde consistenza. In questa

---

<sup>153</sup> Edimediafirenze, Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d’oggi*. [https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte\\_e\\_coscienza\\_oggi.html](https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte_e_coscienza_oggi.html). [Data di accesso: 7/10/2025].

<sup>154</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 37.

<sup>155</sup> Per un approfondimento sull’espressione, cfr. G. S. Kirk, J. E. Raven & M. Schofield, *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, 2<sup>a</sup> ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

<sup>156</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale, Crepuscolo degli idoli*, in particolare «Come il “mondo vero” finì per diventare favola» e *La volontà di potenza*, capp. sul nichilismo.

<sup>157</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 64.

prospettiva, l'illusione consiste nel credere che il particolare abbia una realtà propria, che possa durare o significare qualcosa al di fuori del movimento che lo genera e lo annienta. L'unica realtà autentica è, invece, il divenire stesso, che ingloba e supera ogni forma determinata<sup>158</sup>. Infatti, "non si tratta di imitare o di riprodurre la vita; e questo, per la semplicissima ragione che non c'è una vita che stia come una realtà per sé, da riprodurre con caratteri suoi propri: la vita è flusso continuo e indistinto e non ha altra forma all'infuori di quella che a volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole"<sup>159</sup>. Di conseguenza, la conoscenza e l'arte non possono più aspirare a rappresentare un ordine stabile del mondo, ma devono invece farsi consapevoli della transitorietà e di quella naturalezza "intima, dei movimenti dello spirito abbandonato alla sua meccanica spontanea"<sup>160</sup>, accogliendo il carattere fluido e cangiante del reale. Si tratta di una visione anti-metafisica e anti-essenzialista, in quanto l'essere si identifica con il processo, e ogni tentativo di fissarlo in una forma o in un concetto non è che un'illusione temporanea. Su tale orizzonte interpretativo appare ora evidente come l'idea del divenire della vita e della natura trovi la propria concreta espressione nell'immagine del flusso, concetto privilegiato e ampiamente elaborato da numerosi studiosi e filosofi del primo Novecento:

A partire da un'acuta sensibilità per i fenomeni di "flusso" [...] l'attenzione degli studiosi è attratta dal discontinuo: da quanto, riluttante sia alla durezza che all'unitarietà, si configura, nel mondo sociale e nel destino personale, come fluttuante, fluido, plurale e, ancora – in un sillabario molto *à la page* – come trasversale, misto, flessibile, ambivalente, obliquo... Ne deriva una figura dell'identità come leggerezza dell'io, realtà mobile e aleatoria.<sup>161</sup>

A partire, dunque, dall'interesse per il flusso, inteso come simbolo del continuo mutamento, l'attenzione si sposta dallo stabile al discontinuo, dal permanente al transitorio. Gli studiosi non cercano più l'unità o la coerenza, ma ciò che è mutevole, plurale e ambivalente, riflettendo così una sensibilità tipica della modernità. Da questa prospettiva nasce anche una nuova figura dell'identità, non più concepita come nucleo stabile o essenza immutabile, ma come realtà leggera, fluida e contingente, in costante

---

<sup>158</sup> Per un inquadramento filosofico del primato del divenire sulla forma, spesso richiamato nella critica a Pirandello, si veda A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, cit.

<sup>159</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit., p. 96.

<sup>160</sup> PirandelloWeb (2000). *Trovare senza cercare* dal «Meridiano di Roma», 27 dicembre 1936. <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-trovare-senza-cercare/>. [Data di accesso: 16/10/2025].

<sup>161</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., pp. 101-102.

trasformazione. L'io si fa quindi mobile e aleatorio, specchio di un mondo dove la certezza lascia spazio alla molteplicità e all'instabilità<sup>162</sup>. Questa concezione trova un evidente riscontro ne *Il dovere del medico*, dove il protagonista si confronta con il contrasto tra il proprio ruolo sociale e la propria sensibilità umana, incarnando così la frattura tra l' "io" autentico e la maschera che la società impone. Come nel pensiero contemporaneo descritto nel passo riportato qui sopra, anche in Pirandello l'identità non è più fissa né coerente, ma mutevole, contraddittoria, in bilico tra dovere e sentimento. La vicenda mostra infatti come ogni forma, ogni ruolo, anche quello apparentemente più razionale e definito, sia destinato a incrinarsi di fronte al flusso imprevedibile della vita e delle emozioni.

La scoperta di questa tragica condizione è il punto di svolta dell'itinerario che compie la creatura pirandelliana: quello che segna il passaggio dalla morte della "persona" alla nascita del "personaggio".<sup>163</sup>

Con la consapevolezza dell'impossibilità di una sintesi armonica tra interiorità e apparenza sociale, l'individuo pirandelliano abbandona definitivamente l'illusione di un'identità unitaria per riconoscersi come essere molteplice e frantumato. La "persona", vincolata ai ruoli e alle convenzioni, si dissolve, lasciando spazio al "personaggio", "che nasce da un atto di "ribellione""<sup>164</sup> e che assume su di sé la consapevolezza del proprio stato di maschera e della relatività di ogni forma. Infatti, "i personaggi permettono di parlare di un mondo costituito da individui, da cose stabili, da unità sostanziali, di un mondo che si difende dal caos, dalla molteplicità pura, dalla permutabilità di tutto con tutto"<sup>165</sup>. Ne *Il dovere del medico*, tale passaggio si traduce in una crisi radicale del soggetto, che, nel momento in cui tenta di adempiere al proprio ruolo, ne svela l'artificiosità e, insieme, la dolorosa distanza dalla propria verità interiore.

[...] è la scoperta di questo "vedersi vivere che si sovrappone al vivere" il momento dello "scollamento ironico che comporta una violenta relativizzazione della persona", quindi

---

<sup>162</sup> La nozione di identità come realtà fluida, instabile e molteplice trova un riscontro costante nella produzione romanzesca di Pirandello, in cui il soggetto non si presenta mai come unità compatta, ma come costruzione relativa e mutevole, determinata dallo sguardo altrui e dalle forme sociali. Tale concezione è sviluppata in modo emblematico ne *Il fu Mattia Pascal* (Milano, Treves, 1904) e portata alle estreme conseguenze in *Uno, nessuno e centomila* (Milano, Treves, 1926), dove l'identità si dissolve in una pluralità di immagini contraddittorie e irconciliabili.

<sup>163</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 83.

<sup>164</sup> Ivi, p. 79.

<sup>165</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 22.

della separazione del destino di quest'ultima da quello del personaggio. Una condizione tipicamente teatrale perché implica lo sdoppiamento dell'io e l'impossibilità di fissare il limite tra verità e finzione.<sup>166</sup>

In tale esperienza di sdoppiamento, l'individuo non coincide più immediatamente con le proprie azioni o con la propria interiorità, ma si percepisce dall'esterno, come spettatore di sé stesso. Questo processo genera quello che il brano definisce uno "scollamento ironico", cioè una frattura tra il soggetto e la sua esperienza vitale, che comporta una radicale relativizzazione della persona: l'essere umano non è più una totalità coerente, ma una costruzione mutevole, continuamente riflessa e deformata dallo sguardo altrui. La "persona" perde dunque la sua consistenza ontologica per rivelarsi semplice forma sociale, un ruolo imposto che non coincide con la verità dell'individuo. Da qui la separazione del destino della persona da quello del personaggio: la prima rappresenta la dimensione storica, limitata e convenzionale dell'esistenza, mentre il secondo incarna la coscienza di tale condizione e la tensione verso una dimensione più autentica, pur sapendo che anch'essa è solo una costruzione. La riflessione approda così a una condizione propriamente teatrale, in cui il soggetto vive la propria vita come rappresentazione, oscillando continuamente tra essere e apparire. Lo sdoppiamento dell'io diventa la cifra dell'esistenza moderna, segnata dall'impossibilità di stabilire confini netti tra verità e finzione, tra vita e forma. In questa prospettiva, il teatro pirandelliano non è solo uno spazio scenico, ma una metafora epistemologica dell'esistenza, in cui l'uomo, costretto a "vedersi vivere", scopre la relatività di ogni identità e l'impossibilità di un'esperienza immediata e autentica del sé.

L'uomo partecipa di questa legge di natura, ha dentro di sé quel flusso perennemente vario e mobile: egli di conseguenza non può avere una personalità unica, decisa e stabile, ma è in perenne trasformazione, non c'è per lui una realtà sola, ma tutto è vario ed illusorio o incerto; [...].<sup>167</sup>

L'uomo, dunque, non si colloca al di fuori della legge naturale del mutamento, ma ne è pienamente partecipe; egli "ha dentro di sé quel flusso perennemente vario e mobile" che governa il mondo fenomenico. Tale prospettiva si fonda su una concezione dinamica e processuale dell'esistenza, secondo la quale non è possibile fissare in modo definitivo né

---

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 43.

la realtà né il soggetto che la percepisce; perciò, la personalità umana non è più una sostanza stabile, ma una molteplicità di stati transitori, continuamente generati dal variare delle circostanze e degli sguardi altrui. L'uomo vive in una condizione di incessante metamorfosi, condannato a oscillare tra le infinite forme che la vita assume e a non possederne mai una in modo definitivo. Da qui deriva l'impossibilità di parlare di una "realtà sola": ogni percezione, ogni relazione e ogni esperienza si configurano come prospettiche, parziali, relative, e dunque intrinsecamente illusorie e incerte. La vita è un flusso continuo che si oppone alla fissità delle forme, mentre la coscienza, nel tentativo di afferrarla, la irrigidisce e la tradisce. È in questa tensione irresolubile tra il movimento vitale e la necessità di darsi una forma che si consuma il dramma dell'individuo moderno e da ciò scaturisce anche la crisi profonda del personaggio pirandelliano che, consapevole della propria mutevolezza, non può più riconoscersi in un'unica immagine di sé, ma neppure rinunciare alla ricerca di un ordine che lo sottragga al caos del divenire.

Pirandello gioca la sua partita contro il soffocante assedio delle forme di fronte al quale – come s'è visto – abolisce l'uno dopo l'altro tutti gli statuti dell'io per arrivare, moltiplicando e frammentando, alla sua compiuta disidentificazione e al suo passaggio nella non-storia, nella vita ciclica della materia.<sup>168</sup>

Il passo esprime l'esito estremo della riflessione pirandelliana sull'identità: la progressiva abolizione di tutti gli "statuti dell'io" segna la ribellione contro il soffocante dominio delle forme, che imprigionano la vita in schemi fissi e artificiali. Pirandello smaschera così l'illusione di un'identità coerente, mostrando come l'unica verità dell'essere risieda nel suo continuo mutamento. La "disidentificazione" del soggetto non è mera perdita, ma atto di liberazione, perché dissolvendosi, l'io si reintegra nel flusso universale della vita, nella "non-storia" della materia che eternamente si trasforma. In questa prospettiva, la negazione dell'identità individuale diviene conoscenza tragica e insieme pacificazione cosmica, poiché solo abbandonando le maschere e le forme l'uomo può riconciliarsi con la forza originaria e impersonale del divenire.

Tra i pensatori più influenti del primo Novecento in relazione all'elaborazione del concetto di flusso vitale si distingue Henri Bergson, filosofo francese, la cui riflessione si colloca al crocevia tra il dibattito sul determinismo scientifico e l'apertura verso una prospettiva di tipo metafisico e mistico. Il suo pensiero si struttura intorno ad alcuni nuclei fondamentali

---

<sup>168</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 101.

– la durata reale, lo slancio vitale e la distinzione epistemologica tra intelligenza e intuizione – attraverso i quali egli tenta di superare i limiti del razionalismo tradizionale. In particolare, Bergson individua nella vita un principio dinamico e creativo, irriducibile alle categorie statiche della logica e della rappresentazione concettuale: la realtà, lungi dall’essere una somma di stati, è per sua natura movimento continuo, flusso ininterrotto, divenire puro. In una delle sue opere più celebri, *L’evoluzione creatrice* (1907)<sup>169</sup>, ma anche nei saggi raccolti sotto l’etichetta de *La filosofia dell’intuizione*, il filosofo riflette sull’opposizione tra la conoscenza mediata dai concetti e quella immediata delle immagini e della percezione vissuta, contrapponendo così il pensiero analitico, che immobilizza e frammenta, all’intuizione, unica facoltà capace di cogliere dall’interno il fluire originario della vita:

La vita interna è tutto ciò insieme, varietà di qualità, continuità di progresso, unità di direzione. Non si può rappresentarla con immagini.

Ma la si rappresenta meno ancora con dei concetti, cioè con idee astratte, o generali o semplici. Senza dubbio nessuna immagine non renderà per l’appunto il sentimento originale che ho dello scorrere di me stesso.<sup>170</sup>

Secondo Bergson, questa “vita interna”, caratterizzata da “varietà di qualità, continuità di progresso e unità di direzione”, non può essere adeguatamente rappresentata né tramite immagini né mediante concetti astratti, i quali riducono e frammentano il divenire. Solo attraverso l’intuizione, partecipando dall’interno al fluire della coscienza, è possibile cogliere il vero movimento della vita. Bergson propone così un’epistemologia del vissuto, secondo cui la comprensione autentica non si fonda sull’analisi o sulla rappresentazione, ma sulla percezione immediata del flusso vitale e della creatività intrinseca dell’esistenza. Negli stessi anni, tale concezione trova un chiaro riscontro nell’opera di Giuseppe Prezzolini, noto scrittore e giornalista italiano, il quale dedica parte dei propri studi proprio alla riflessione bergsoniana sul flusso vitale. In particolare, nell’opera *Vita intima* del 1903, Prezzolini si colloca su una linea caratterizzata da un intenso misticismo e da una profonda introversione. Per il pensatore, si rivela imprescindibile il bisogno di un momento di confronto con la propria coscienza, volto a esplorare i lati più intimi e

---

<sup>169</sup> Vedi H. Bergson, *L’Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907 (prima edizione); oppure H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002 (edizione in italiano commentata).

<sup>170</sup> H. Bergson, *La filosofia dell’intuizione*, Lanciano, R. Carabba, 1919, p. 23.

personali del sé. Tale processo di autoanalisi, secondo Prezzolini, rappresenta la via privilegiata per giungere alla consapevolezza della mutabilità e della continuità costitutive dell'Io:

Ho abolito la fatica, ho distrutto lo sforzo; ora io non agisco, ma qualcosa agisce in me; o meglio io sento l'attività unica e universale, il cambiamento continuo, come un fiume sente l'eterno rinnovarsi delle acque e pure non sa perché, né come, né dove, né donde. Io mi guardo esistere; io mi sento pensare.<sup>171</sup>

Per Prezzolini, lo sforzo di indagare sé stessi, di riconoscere al di là dell'individualità una totalità segreta e nascosta tra noi e le cose, di scardinare le norme del pensiero e della razionalità, conduce a una fusione, in cui la coscienza si scopre proprio flusso vitale. "Il trionfo dell'interiorità nel modernismo è dunque l'ottica a partire dalla quale guardano al problema del personaggio i teorici [...]"<sup>172</sup>, che non lo concepiscono più come un'entità coerente e compiuta, ma come una coscienza frammentata, fluida, in continua trasformazione, riflesso delle tensioni psicologiche e percettive dell'individuo moderno.<sup>173</sup>

Queste istanze bergsoniane trovano un'eco profonda, sebbene mediata, anche nel pensiero e nell'opera di Luigi Pirandello, il quale, pur non aderendo esplicitamente al vitalismo bergsoniano, ne condivide l'intuizione fondamentale: l'idea che la realtà e l'identità non possano essere colte attraverso forme rigide e concettuali, ma solo nella loro incessante mobilità vitale. Come in Bergson e in Prezzolini, anche in Pirandello la vita si configura come un flusso continuo e imprevedibile, refrattario a ogni tentativo di fissazione o definizione stabile. Tuttavia, laddove il filosofo francese individua nell'intuizione la possibilità di riconciliarsi con il divenire e il giornalista italiano riconosce il flusso vitale come campo di esperienza interiore, Pirandello pone l'accento sul dramma dell'impossibilità di tale riconciliazione, poiché l'uomo, costretto a vivere entro le forme sociali e linguistiche, non può mai accedere pienamente alla vita fluente senza tradirla. In tal senso, il relativismo pirandelliano si può leggere come una trasposizione tragica del bergsonismo: se per Bergson il fluire vitale è principio di creazione e libertà, per

---

<sup>171</sup> G. Prezzolini, *Vita intima*, Abano Terme, Piovesan Editore, 1992, p. 33.

<sup>172</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 151.

<sup>173</sup> Sul nesso tra bergsonismo, interiorità e modernismo italiano cfr. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1981 e G. Langella, *Il mito della vita interiore. Studi su "La Voce"*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.

Pirandello esso diviene causa di scissione e smarrimento<sup>174</sup>. L'uomo pirandelliano percepisce l'inadeguatezza delle forme, ma non può liberarsene; è consapevole del continuo mutamento della vita, ma rimane imprigionato nelle maschere della società e del linguaggio. Ne deriva una visione profondamente antinomica e lacerata dell'esistenza, in cui la tensione tra vita e forma, tra spontaneità e rappresentazione, costituisce il nucleo di una crisi identitaria che riflette, sul piano letterario e filosofico, la modernità stessa. In questo orizzonte si colloca la riflessione sull'arte come strumento conoscitivo:

Pirandello, che intende ancora l'arte di rappresentare narrativamente o drammaticamente come uno strumento conoscitivo, percepisce nettamente il fallimento di questa tensione gnoseologica e si interroga sulle ragioni di tale scacco.<sup>175</sup>

Pirandello, pur continuando a concepire la rappresentazione narrativa e drammatica come mezzo di conoscenza, ne avverte il fallimento. L'arte, infatti, si scontra con il medesimo limite che impedisce all'uomo di afferrare la vita nella sua autenticità: ogni forma rappresentativa, nel tentativo di fissare il divenire, lo immobilizza. Ne deriva una tensione gnoseologica destinata allo scacco, che Pirandello tematizza rendendo l'opera d'arte stessa luogo di crisi e di interrogazione sul senso della conoscenza e dell'identità. Ciò che in epoche precedenti si configurava come "coscienza storica del mutamento delle idee nel tempo"<sup>176</sup> — ovvero la consapevolezza che i sistemi di pensiero si succedono e si evolvono storicamente — diventa ora "coscienza gnoseologica di un movimento indomabile"<sup>177</sup>. In altre parole, non si tratta più soltanto di riconoscere che le idee cambiano nella storia, ma di comprendere che la realtà stessa è un divenire incessante, irriducibile a qualsiasi concettualizzazione stabile. È questo passaggio, dalla storicità del pensiero alla consapevolezza del limite strutturale della conoscenza, che spiega la crisi rappresentata da Pirandello<sup>178</sup>: l'uomo moderno non può più pretendere di conoscere o rappresentare il reale in modo oggettivo, poiché ogni forma di sapere o di arte si rivela inevitabilmente parziale, provvisoria, separata dall'esistenza viva. La coscienza gnoseologica del movimento indomabile è dunque la stessa che, in chiave estetica, anima

---

<sup>174</sup> Per un'ulteriore distinzione tra Bergson e Pirandello si veda R. Luperini, *Pirandello*, cit., cap. 5, in particolare pp. 51-52.

<sup>175</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 108-109.

<sup>176</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 41.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> La "crisi" messa in scena da Pirandello non è solo storica o culturale, ma conoscitiva e ontologica: riguarda i limiti strutturali dell'intelletto umano nel comprendere il reale. Per questa interpretazione si veda R. Luperini, *Pirandello*, cit.

il dramma pirandelliano: la percezione dell'incolmabile distanza tra la vita e le sue forme, tra l'esperienza immediata del fluire e il linguaggio concettuale o artistico che tenta di fissarlo. La novella *Il dovere del medico* traduce in forma narrativa e drammatica proprio questa crisi gnoseologica che Pirandello elabora sul piano teorico e che rispecchia, a sua volta, il passaggio dalla coscienza storica alla coscienza del "movimento indomabile" dell'esistenza. Il dottor Vocalòpulo incarna l'uomo moderno che si rifugia nelle forme rigide della razionalità e del dovere — nel suo caso, la deontologia professionale — per dare ordine a un mondo caotico e sfuggente. Egli agisce secondo un principio astratto, impersonale, curando Corsi per obbedire a una legge morale universale, ma così facendo si separa dalla vita concreta e dalle sue contraddizioni. La vita, rappresentata da Corsi, invece, è flusso, passione, errore, dolore: tutto ciò che sfugge alle definizioni e alle norme. Quando il medico lo salva, Corsi percepisce quell'atto non come un gesto di bene, ma come una violenza metafisica, una negazione del suo diritto a seguire il proprio destino vitale, anche nella morte. In questo conflitto tra il dovere astratto del medico e la vitalità individuale dell'uomo ferito si manifesta l'incolmabile distanza tra la concettualizzazione e l'esistenza e la scissione tra la forma e la vita che è al centro della riflessione pirandelliana. Alla fine, quando Vocalòpulo lascia morire Corsi, egli non agisce più come rappresentante di un principio universale, ma come uomo che riconosce l'impossibilità di ridurre la vita a un dovere, a una legge, a un concetto.

– Dottore! Dottore!

– Gli s'è riaperta la ferita! – esclamò il Cimetta.

Il dottor Vocalòpulo sbarrò gli occhi, impallidì, allibito.

– La ferita?

E, istintivamente, s'appressò al letto. Ma il Corsi lo arrestò d'un subito, con gli occhi invetrati.

– Ha ragione, – disse allora il dottore, lasciandosi cader le braccia. – Hanno sentito?

Io non posso, non debbo...<sup>179</sup>

È il momento in cui la novella tocca la consapevolezza del "movimento indomabile": la vita come forza che sfugge a ogni codificazione razionale o morale, la stessa che, sul piano filosofico, Pirandello riconosce come imprevedibile e tragica. Così *Il dovere del medico*

---

<sup>179</sup> PirandelloWeb (2000). *Il dovere del medico*. <https://www.pirandelloweb.com/il-dovere-del-medico/>. [Data di accesso: 15/10/2025].

diventa la rappresentazione concreta della crisi della conoscenza e della rappresentazione: ciò che nella riflessione bergsoniana e pirandelliana era concetto, qui si fa dramma umano. Il medico e il paziente incarnano rispettivamente la forma e la vita, e il loro conflitto segna l'impossibilità di conciliare l'una con l'altra; l'impossibilità, in ultima analisi, di conoscere e rappresentare la realtà senza tradirla. In questa prospettiva, anche la struttura conclusiva della novella rifugge la chiusura tradizionale:

Da intimo il dramma si è fatto dialettico. L'epilogo implode su se stesso, rinunciando all'evidenza e alla drammaticità dei fatti, quasi per non correre il rischio di restare impigliato nella conclusione e nel dramma, pur se prospettato come scena finale. Alla chiusura subentra ben presto una nuova struttura che, con un termine generico, ma tutto sommato efficace, si potrebbe chiamare aperta, cui ricondurre tanti finali del Novecento, sospesi o interrotti, enigmatici o circolari.<sup>180</sup>

L'esito della ribellione di Corsi contro l'imposizione di una regola che soffoca la libertà vitale è la morte, che diventa l'unico modo per sottrarsi alla violenza delle forme e riconquistare una sorta di autenticità. La morte di Corsi, infatti, non è solo un evento fisico, ma il simbolo dell'impossibilità di conciliare la vita con le strutture morali, sociali o professionali che pretendono di contenerla. In questo senso, la novella esprime un significato universale: la vita, con la sua imprevedibilità e la sua forza irriducibile, non può essere rinchiusa in una forma senza perdere sé stessa. Ogni tentativo di imprigionarla — che si tratti di una norma, di un ruolo o di un dovere — conduce inevitabilmente alla distruzione o alla perdita di autenticità.

## Lo sguardo umoristico

In molte opere di Luigi Pirandello emerge la tensione tra l'individuo e le convenzioni sociali, tra la libertà personale e le maschere imposte dal ruolo o dalle regole. Questo contrasto si traduce spesso in forme di ribellione, esplicite o interiori, che mettono in luce l'impossibilità dell'uomo di conciliare la propria autenticità con le aspettative del mondo esterno. Come visto ne *Il dovere del medico*, la ribellione si manifesta nella figura del dottore che, pur consapevole delle norme morali e professionali che lo vincolano, si trova a lottare tra l'obbligo etico e il sentimento umano, rivelando il conflitto tra dovere e coscienza. Tuttavia, in altri casi la ribellione può assumere toni ironici e grotteschi, suscitando il riso nel lettore ma, al tempo stesso, offrendo una riflessione più profonda

---

<sup>180</sup> B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., p. 24.

sulla condizione umana: la vita, con la sua energia imprevedibile e mutevole, non può essere imprigionata entro schemi rigidi senza perdere la propria autenticità. È questo il caso di una delle novelle più celebri dello scrittore agrigentino, *La giara*, composta nel 1906, la quale dà il titolo all'undicesima raccolta delle *Novelle per un anno* e successivamente adattata dallo stesso Pirandello per il teatro<sup>181</sup>. Questa novella ha come protagonista don Lollò Zirafa, un ricco proprietario terriero ossessionato dal possesso e dalla diffidenza verso gli altri, convinto che tutti vogliano derubarlo della sua "roba". Un giorno acquista una grande giara per conservare l'olio, ma questa si rompe. Chiama allora l'artigiano Zi' Dima per ripararla, anche se non si fida del suo metodo. Lo costringe quindi ad aggiungere una saldatura di ferro, e Zi' Dima, per completare il lavoro, entra nella giara, restando però intrappolato all'interno. Don Lollò si rifiuta di rompere il recipiente per liberarlo, ma l'artigiano, con ironia, dichiara di stare bene lì dentro. Accecato dall'ira, don Lollò finisce per spaccare la giara con un calcio, liberando Zi' Dima ma perdendo definitivamente la sua preziosa proprietà. Don Lollò incarna perfettamente l'uomo dominato dalle proprie creazioni materiali, ossessionato dai suoi averi e incapace di trascendere la dimensione economica e produttiva che lo definisce.

[...] l'uomo è dominato dal lavoro, dalla vita e dal linguaggio: la sua esistenza concreta trova in essi le proprie determinazioni; si può accedere all'uomo solo attraverso le sue parole, il suo organismo, gli oggetti che fabbrica, come se questi inizialmente detenessero la verità; e l'uomo medesimo, non appena pensa, si svela ai propri occhi soltanto nella forma d'un essere che è già, in uno spessore necessariamente sottostante, entro un'irriducibile anteriorità; un vivente, uno strumento di produzione, un veicolo per parole che gli preesistono.<sup>182</sup>

L'identità del personaggio di don Lollò Zirafa è interamente definita dal possesso e dal lavoro; egli non esiste al di fuori della sua "roba", del suo patrimonio, degli oggetti che accumula e difende con ossessione. La sua vita è ridotta a ciò che produce e controlla, tanto che il suo linguaggio stesso — intriso di diffidenza, rabbia e formalismi giuridici — rivela la gabbia mentale entro cui è rinchiuso. Come suggerisce il passo, egli è «un vivente, uno strumento di produzione», prigioniero di una forma di esistenza che lo priva di libertà

---

<sup>181</sup> Pirandello trasse dalla novella una versione teatrale omonima, rappresentata per la prima volta nel 1917. Cfr. L. Pirandello, *La giara*, in *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori, 1958, che testimonia il passaggio dalla forma narrativa a quella drammaturgica e l'interesse dell'autore per la resa scenica del conflitto tra individuo e forma.

<sup>182</sup> M. Foucault, *Il potere e la parola*, cit., p. 37.

e umanità. La giara rotta, simbolo della sua avidità e del suo attaccamento alla materia, diventa l'immagine concreta della frattura interiore dell'uomo moderno, dominato dalle cose che crede di possedere ma che, in realtà, lo possiedono<sup>183</sup>. In questa riflessione, Zi' Dima rappresenta la risposta vitale all'alienazione incarnata da don Lollò Zirafa: se il padrone è dominato dalle sue cose e dal linguaggio della proprietà, l'artigiano esprime la libertà creativa dell'uomo che vive e agisce secondo il proprio ingegno. Pur appartenendo anch'egli al mondo del lavoro, Zi' Dima non ne è schiavo: egli trasforma l'oggetto in occasione di ironia e ribellione, dimostrando che la vita non può essere ridotta alle sue forme produttive o materiali. Nel suo atteggiamento si rivela la consapevolezza pirandelliana che la vera vitalità dell'uomo risiede nella capacità di ridere delle strutture che tentano di imprigionarlo.

In un primo momento dunque, Pirandello prende contatto col mondo che lo circonda e sembra constatare quali sono i rapporti tra gli uomini; allora scopre – ed è costretto a prenderne atto – che essi sono impostati quasi esclusivamente su un contrasto fra le apparenze (cioè la *forma* delle cose) e la realtà di ognuno di noi: orpello all'esterno e vuoto all'interno.<sup>184</sup>

Ciò che Pirandello scopre da tale suo contatto con il mondo — il contrasto tra apparenza e realtà, tra forma e vita — trova piena espressione in questa opposizione simbolica. Don Lollò Zirafa rappresenta l'esteriorità, la maschera sociale, la forma vuota che pretende di dare ordine alla vita; Zi' Dima, invece, incarna la spontaneità vitale, la verità dell'uomo che non si lascia imprigionare dalle convenzioni. Così *La giara* diventa una parabola dell'esistenza umana: ogni volta che la vita è costretta entro schemi rigidi, essa si spezza, come la giara stessa, ma proprio in quella frattura si rivela la sua irriducibile vitalità. La riflessione pirandelliana, secondo cui i rapporti tra gli uomini si fondano sul contrasto tra l'apparenza esteriore e la realtà interiore, trova dunque qui una piena realizzazione. Don Lollò e Zi' Dima sono due poli opposti di questa condizione universale: il primo incarna l'orpello esterno, la maschera sociale che cela il vuoto dell'essere; il secondo rappresenta la vita autentica, che non teme di mostrarsi per ciò che è. Attraverso il loro conflitto,

---

<sup>183</sup> Il rovesciamento del rapporto di possesso — per cui l'uomo finisce dominato dagli oggetti che pretende di controllare — è un tema ricorrente nell'opera pirandelliana e si inserisce nella critica alla mentalità borghese e materialistica della modernità. Per un'interpretazione di questo aspetto, si veda R. Luperini, *Pirandello*, cit., dove l'attaccamento alle "forme" materiali e sociali è letto come causa di alienazione e perdita di autenticità.

<sup>184</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 39.

Pirandello denuncia la falsità delle relazioni umane fondate sulla forma e mette in luce la necessità di recuperare la dimensione più vera e spontanea dell'uomo, quella che si manifesta solo quando l'apparenza si incrina e la realtà profonda dell'individuo viene finalmente alla luce.

Spesso, però, il "pupo", stanco di questo soffocante e alienante gioco delle simulazioni reciproche, avverte la necessità di sottrarre l'esistenza alla pena di una "forma"; sente il "bisogno prepotente di spalancare gelosie e imposte per gridare fuori, in faccia a tutti, i suoi pensieri, i suoi sentimenti tenuti per tanto tempo nascosti e segreti"<sup>185</sup>. Sono i momenti di rottura della routine quotidiana, di evasione dal carcere delle "costruzioni" sociali e morali; quelli che il De Castris chiama "evasioni improvvise", "umanissime accensioni"<sup>186</sup>: vere e proprie svolte, talora di breve durata, altre volte senza ritorni.

Questo "pupo" pirandelliano, figura emblematica dell'uomo costretto a recitare un ruolo nel teatro sociale, incarna l'essere umano imprigionato nella maschera dell'apparenza. Tuttavia, egli avverte talvolta un impulso irrefrenabile a sottrarsi a questa "pena di una forma" e a manifestare la propria autenticità più profonda. Tali momenti di ribellione coincidono con la stessa esplosione vitale che, nella novella, si concretizza nella frattura della giara e nella contrapposizione tra don Lollò e Zi' Dima. In entrambe le situazioni, Pirandello evidenzia la necessità per l'uomo di infrangere le convenzioni e di affermare la verità della propria interiorità. Ogni "evasione improvvisa" diviene così l'istante in cui la vita, esasperata dalle maschere sociali, riafferma la propria forza originaria e irriducibile, quella stessa energia vitale che, nel microcosmo simbolico e comico de *La giara*, si sprigiona dal conflitto tra forma e vita, tra apparenza e autenticità. In questa prospettiva, Pirandello non si limita a denunciare l'ipocrisia dei rapporti sociali, ma indaga il dramma universale dell'esistenza umana, costretta a oscillare tra il bisogno di definirsi e quello di restare libera. L'uomo, infatti, non può vivere senza forma, poiché ogni identità implica un limite, ma ogni forma finisce per soffocarlo.

Il bisogno di dare un senso fisso e definitivo alla realtà, immobilizzandola in schemi, concetti, rappresentazioni, e di dare un significato all'esistenza umana, definendo dei

---

<sup>185</sup> L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, p. 619 cit. in G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 82.

<sup>186</sup> A. L. De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1971, p. 196 cit. in G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 82.

criteri di comportamento e degli ideali da seguire, è ineliminabile e anzi di fatto aiuta concretamente a vivere, tanto che può essere considerato indispensabile fondamento della pratica sociale; tuttavia, da un punto di vista filosofico o ontologico, non può che essere fonte di inganni e di illusioni, mentre, da un punto di vista pratico, non può non cristallizzare l'esistenza in *forme* che la isteriliscono, la rendono arida e ripetitiva.<sup>187</sup>

È proprio in questa contraddizione insolubile che si manifesta la grandezza e la tragicità della condizione umana: la vita, per non morire, deve continuamente distruggere e ricreare le proprie forme, in un eterno movimento di rinnovamento e ribellione contro l'immobilità dell'apparenza.

Sono insomma i momenti in cui l'umorismo pirandelliano attinge una dimensione tragica, perché i suoi "eroi" vivono il "sentimento del contrario" non più come vittime inconsapevoli, ma come "attori" pienamente coscienti della loro "rivolta" e del costo da pagare alla dolorosa scommessa di riuscire a sottrarsi alla terribile condizione del "vedersi vivere",<sup>188</sup>

Quando i personaggi dello scrittore, come Zi' Dima o lo stesso "pupo" che tenta di liberarsi dalla forma, acquistano consapevolezza della propria condizione, l'ironia cede il posto a una dimensione tragica: quella del "sentimento del contrario"<sup>189</sup>. Essi comprendono la vanità delle convenzioni e la menzogna delle maschere, ma al tempo stesso riconoscono l'impossibilità di vivere del tutto al di fuori di esse. La loro ribellione, per quanto necessaria e vitale, si rivela anche dolorosa, poiché implica la perdita di un'identità stabile e la condanna a un'esistenza segnata dalla disarmonia tra ciò che si è e ciò che si appare. Pirandello coglie qui la tragedia più autentica della modernità: l'uomo, divenuto spettatore di se stesso, vive costantemente nel "vedersi vivere", in quella scissione fra interiorità e immagine esteriore che genera spaesamento e solitudine. Le sue "evasioni improvvise" non sono quindi soltanto atti di ribellione, ma momenti di lucida autocoscienza, in cui l'individuo si confronta con il proprio limite e con la precarietà della vita stessa.

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza,

---

<sup>187</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 49.

<sup>188</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 82.

<sup>189</sup> Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit.

spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, è che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.<sup>190</sup>

L'umorismo, in questa prospettiva, diventa una forma di conoscenza dolorosa ma necessaria, perché consente di vedere la realtà senza le illusioni della forma, svelando la tragicità nascosta dietro il comico. È proprio in questo equilibrio fragile tra riso e disperazione che si colloca la grandezza dell'arte pirandelliana: un continuo oscillare tra la necessità di vivere nella forma e il desiderio, mai sopito, di spezzarla per ritrovare, anche solo per un istante, la verità della vita.

Il riso dell'umorista è amaro e doloroso perché il desiderio di certezze sulla propria identità e sul mondo è pur sempre molto vivo. E non si può sfuggire dalle usuali costrizioni della vita, anzi perdurare in uno stato totalmente disincantato è impossibile.<sup>191</sup>

Il riso dell'umorista è, dunque, un riso amaro e doloroso, perché nasce da una consapevolezza lucida e insieme tormentata: quella dell'impossibilità di trovare certezze definitive sulla propria identità e sul senso del mondo. "Il passaggio dal comico all'umoristico risulta dunque da una gradazione più intensa nella scoperta di quel «contrario», che va dall'*avvertimento* al *sentimento*. Cosicché ogni vero umorista sarà un critico di se stesso, di ciò che egli sente: [...]"<sup>192</sup>. L'uomo, pur comprendendo l'inganno delle forme e la relatività di ogni costruzione sociale o morale, continua a desiderare punti fermi, un ordine che dia stabilità alla sua esistenza. Questa tensione irrisolta costituisce il cuore dell'umorismo pirandelliano: l'individuo ride della propria condizione, ma quel riso è carico di dolore, poiché rivela la distanza incolmabile tra ciò che vorrebbe essere e ciò che è costretto a essere; non è possibile, infatti, vivere in uno stato di disincanto assoluto. L'uomo pirandelliano, pur cosciente dell'artificiosità delle maschere, non può rinunciarvi completamente, perché esse rappresentano la sola forma di sopravvivenza nel mondo sociale. La consapevolezza del "vedersi vivere" diventa allora un fardello inevitabile: chi riesce a cogliere la verità dietro le apparenze paga il prezzo della solitudine e dell'incomprensione, mentre chi resta imprigionato nella forma vive nell'illusione, in una condizione di apparente serenità. L'umorismo si configura così come una dolorosa forma

---

<sup>190</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit., pp. 81-82.

<sup>191</sup> P. Casella, «Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», cit., p. 118.

<sup>192</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 36.

di saggezza, un equilibrio instabile tra conoscenza e sofferenza, tra la necessità di fingere e il desiderio di autenticità; esso “è sentimento del contrario, nasce cioè dal contrasto tra la vita quale essa è, nuda e vana, e le apparenze, illusorie e fittizie, di cui gli uomini la rivestono: [...]”.<sup>193</sup> L’umorista, a differenza del comico, non si limita a osservare il ridicolo del mondo, ma lo comprende dall’interno, cogliendo con pietà e malinconia la tragicità che si cela dietro il riso. Il suo sguardo è insieme ironico e compassionevole, poiché egli vede l’uomo che, pur consapevole della vanità delle proprie costruzioni, continua ostinatamente a cercare un senso, a dare forma all’informe. In questa prospettiva, l’umorismo diventa una sorta di saggezza tragica: un modo di accettare la complessità e l’ambiguità dell’esistenza senza più confidare in certezze assolute. È la coscienza di chi sa che la vita non può essere interamente compresa né ordinata, ma che tuttavia non rinuncia a guardarla con lucidità e tenerezza. Infatti, “per Pirandello, alla base del processo creativo dello scrittore umorista sta la sua particolare fisionomia psichica e la sua visione del mondo disincantata”<sup>194</sup>, che consiste in una duplice capacità percettiva, ovvero vedere la vita come appare e insieme scorgerne la nudità sottostante, e che stabilisce le condizioni stesse dell’atto creativo. Lo scrittore umorista possiede cioè una sensibilità tale da cogliere il paradosso esistenziale, ma anche la distanza critica necessaria per trasformare quella visione in forma artistica; il suo sguardo è insieme comprensivo e analitico, partecipe e freddo, vicino all’esperienza umana eppure capace di disincanto; questa è la premessa di una scrittura che assume la contraddizione come materia prima. “Insomma, Pirandello non mira a un’arte che riconcili con la vita o che ne intenda distillare l’essenza profonda e nascosta, e tende invece a un’arte della discordanza e della contraddizione, consapevole dell’irriducibilità del reale a un senso ultimo”<sup>195</sup>. Attraverso la disillusione e la lucidità, egli trasforma la crisi dell’identità in fonte di arte: non per risolverla, ma per mostrarla, esponendone la tragicità e trasformando il riso in una forma di saggezza dolorosa che continua a interrogarci.

Il ritorno alla vita dell’eroe pirandelliano si colora così di una ben più profonda e desolata amarezza e acquista il significato e la consapevolezza di una condanna infame: la scoperta della impossibilità di ogni evasione, che si riduce ad un salto nel buio nell’indistinto,

---

<sup>193</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell’opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 49.

<sup>194</sup> P. Casella, «Modi di funzionamento dell’umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», cit., p. 117.

<sup>195</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 53.

proprio per manco di forza filosofica appesantisce fino all'angoscia esistenziale quella prima "sofferenza della forma".<sup>196</sup>

Da questo passo "si enuclea la scoperta della tragica inconsistenza dell'uomo"<sup>197</sup> e si esprime in termini esistenziali le conseguenze estreme della visione esposta qui sopra: l'eroe pirandelliano, nel tentativo di evadere dalle forme imposte dall'identità sociale, scopre che ogni possibilità di liberazione è illusoria<sup>198</sup>: la fuga dalla forma coincide con un "salto nel buio", con la dissoluzione dell'individuo nell'indistinto. La libertà assoluta, priva di un principio ordinatore, si rovescia così nel nulla, trasformando la prima "sofferenza della forma" in una più profonda angoscia esistenziale. L'umorismo pirandelliano, pertanto, non si limita a svelare l'inadeguatezza delle maschere, ma ne rivela la necessità tragica: l'uomo, incapace di vivere senza forma, è al contempo condannato a soffrirne i limiti<sup>199</sup>. L'arte di Pirandello si fonda proprio su questa consapevolezza: nel disincanto dello sguardo umoristico, il riso si fa amaro, divenendo la rappresentazione della condanna dell'uomo moderno — un essere scisso, che continua a interrogarsi sulla propria identità pur sapendo che ogni risposta è destinata a dissolversi.

Perdendo ogni connotazione comica, la risata dice più d'ogni parola: ghigno beffardo e amaro, o smorfia tragica, è una sorta di esplosione contro le false attese e le convinzioni degli altri, ma anche contro se stessi e le proprie illusioni. Più che una reazione meccanica o una manifestazione liberatoria e ludica, il riso sardonico è il correlativo del tragico umorismo con tutta la sua insostenibile leggerezza.<sup>200</sup>

Di tale consapevolezza si fanno portavoce i personaggi pirandelliani, i quali "a un certo punto, dalla forza inoppugnabile delle loro passioni e della loro particolare situazione, sono anche costretti a ragionare; ma a ragionare in modo strettamente legato alle loro passioni, concitatamente; appassionatamente. Spesso (...) gridando"<sup>201</sup>. Essi non pensano mai in modo freddo o distaccato, bensì vivono il pensiero come un'esperienza lacerante,

---

<sup>196</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 241

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> Il tentativo di evasione dalle forme sociali e identitarie è un motivo ricorrente nella narrativa e nel teatro di Pirandello, ma esso non conduce mai a una liberazione stabile. Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., dove la fuga dall'identità anagrafica sfocia in una condizione di vuoto e di impossibilità esistenziale.

<sup>199</sup> La necessità tragica della forma, pur nella sua funzione oppressiva, costituisce uno dei paradossi centrali della poetica pirandelliana e si riflette in tutta la sua produzione narrativa e teatrale. Per una sintesi critica, cfr. A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, cit.

<sup>200</sup> B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., p. 50.

<sup>201</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., pp. 243-244.

generata dalla forza delle passioni e dalla loro stessa crisi interiore. Il loro “ragionare gridando” è l’espressione di una coscienza scissa, dove la lucidità non annulla il sentimento, ma ne diventa il riflesso doloroso. Un esempio emblematico di tale dinamica si ritrova proprio nella novella *La giara*, in cui, dietro la comicità apparente della vicenda — la rottura della grande giara, il contenzioso tra don Lollò Zirafa e Zi’ Dima Licasi, e l’assurda situazione dell’artigiano rimasto imprigionato dentro l’oggetto che ha riparato — si cela la rappresentazione umoristica del conflitto tra vita e forma, tra spontaneità e rigidità delle convenzioni. Don Lollò, figura dominata dalla mania del possesso, è un uomo schiavo delle proprie forme: la giara, simbolo della proprietà e dell’ordine sociale, diventa il prolungamento della sua identità. Zi’ Dima, invece, incarnazione dell’energia vitale e creativa, tenta di risolvere con l’ingegno un problema pratico, ma finisce letteralmente intrappolato nella forma che ha cercato di aggiustare. L’episodio comico rivela una verità amara e universale: l’individuo, nel tentativo di dominare la realtà o di liberarsene, rimane prigioniero delle stesse strutture che egli stesso costruisce. Sia don Lollò che Zi’ Dima “ragionano gridando”: il primo spinto dall’avidità e dalla collera, il secondo dall’orgoglio e dalla passione artigiana. Entrambi incarnano quella ragione concitata e appassionata che Pirandello attribuisce ai suoi personaggi, una ragione che non redime ma mette a nudo la tragicità del vivere. Così, *La giara* diventa un microcosmo della condizione umana pirandelliana: la forma che imprigiona, la vita che preme per liberarsi, la ragione che, pur gridando, non trova soluzione.

Ma del resto la scomposizione umoristica, la «filosofia del lontano» (cioè lo sguardo generale che svela il fondo inautentico di ogni illusione, di ogni costruzione ideale, di ogni *forma*), opera fin nell’interno della psiche di questi personaggi, implicitamente annunciando l’inevitabile fallimento delle loro idealità.<sup>202</sup>

Tale scomposizione umoristica, quella “filosofia del lontano” che costituisce il cuore della poetica dell’autore, agisce non solo come principio estetico, ma come movimento interno alla coscienza stessa dei personaggi. Guardare “da lontano” significa per Pirandello esercitare uno sguardo disincantato e analitico, capace di smontare le illusioni e di scoprire, sotto le forme rassicuranti dell’identità e delle convenzioni, la loro radicale inautenticità. È uno sguardo che dissolve, che “scompone” appunto: distrugge ogni certezza, ogni costruzione ideale, mostrando la precarietà e la finzione su cui si regge la

---

<sup>202</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 59.

vita sociale e morale dell'uomo. Questa "filosofia del lontano" non rimane però un atto puramente intellettuale; essa penetra fin dentro la psiche dei personaggi, diventando il motore del loro dramma interiore. Nei protagonisti pirandelliani, la coscienza si duplica: l'individuo non solo vive, ma si osserva vivere; non solo agisce, ma riflette sull'assurdità e sull'artificiosità del proprio agire. È proprio questa autocoscienza, questa visione scissa di sé, a generare la crisi e, insieme, a condannare le loro idealità al fallimento. Ne *La giara*, per esempio, tale processo è pienamente evidente: sia don Lollò Zirafa sia Zi' Dima Licasi sono inconsapevolmente attraversati da questa "scomposizione umoristica". Don Lollò, nel suo attaccamento ossessivo alla proprietà, appare come un uomo che vive dentro una forma rigida, convinto della propria razionalità e dei propri diritti, ma che in realtà è vittima di una cieca fissazione che ne ridicolizza la pretesa di controllo. Zi' Dima, dal canto suo, rappresenta una vitalità istintiva e creativa che si crede libera, ma finisce letteralmente imprigionata nella forma che egli stesso ha riparato. Entrambi, pur in opposta direzione, sono esposti all'azione corrosiva dello sguardo umoristico, che ne smaschera le illusioni e ne rivela la condanna. La "filosofia del lontano", dunque, non è solo uno strumento di analisi della realtà esterna, ma una forza disgregatrice che opera dall'interno della coscienza, minando ogni certezza e ogni illusione di coerenza. L'eroe pirandelliano — o l'umile protagonista di una novella come *La giara* — è sempre destinato a vedersi dall'esterno, a prendere distanza da sé, e in questa distanza a perdere la propria unità. L'umorismo diventa allora la forma estetica della disgregazione, la rappresentazione di una verità che, pur essendo dolorosa, è inevitabile: la scoperta che l'identità non è mai un possesso stabile, ma un equilibrio precario tra maschera e realtà, tra forma e vita. In tal modo, Pirandello eleva il disincanto a principio conoscitivo: attraverso la "scomposizione umoristica" egli mostra che la modernità non può più fondarsi su certezze assolute, ma solo sulla consapevolezza del loro continuo dissolversi e variare. Quindi, "la concezione umoristica punta a individuare un'altra forma di realtà, mutevole e in divenire, che la nuova arte ha ora il compito di rappresentare"<sup>203</sup>; l'arte, allora, non è consolazione né evasione, ma testimonianza lucida di questa metamorfosi. Inoltre, "tale movimento non resta delimitato all'espressione artistica, ma si muove a livello esistenziale nella dialettica tra vita e forma, concretizzandosi nella consueta immagine del *flusso*"<sup>204</sup>, come si è visto in precedenza.

---

<sup>203</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

Strumento fondamentale appare l'umorismo, che è per Pirandello l'estrema scoperta di chi si ribella alla tradizione, l'unica lente capace di vedere la disarmonia del mondo, di cogliere il contrasto che nasce "da quel che pare sorriso ed è dolore."<sup>205</sup>

Dunque, l'umorismo per Pirandello rappresenta non solo una categoria estetica, ma una vera e propria chiave interpretativa dell'esistenza. Esso consente di smascherare le convenzioni, di penetrare oltre la superficie delle apparenze per cogliere il disaccordo profondo tra l'essere e il sembrare, tra la vita autentica e le forme irrigidite in cui essa si cristallizza. L'umorismo si pone, quindi, come l'unico sguardo capace di riconoscere e accettare la contraddizione, di vedere "da quel che pare sorriso ed è dolore" la frattura nascosta sotto l'armonia apparente. È attraverso tale lente che la nuova arte pirandelliana si fa testimonianza di una verità in divenire, restituendo nella sua rappresentazione la complessità e l'ironia tragica del vivere moderno. "Questo esilio che è la poesia fa del poeta l'errante, lo smarrito perpetuo, colui che è stato privato della presenza stabile e della vera dimora"<sup>206</sup>. Il poeta è, dunque, colui che ha perduto la possibilità di un'identità immutabile e di un senso unitario del mondo. La sua parola nasce da questa mancanza, da una condizione di perenne smarrimento che, tuttavia, diventa la fonte stessa della creazione<sup>207</sup>. Così come l'umorista pirandelliano è costretto a vedere oltre le apparenze e a riconoscere la frattura tra il sorriso e il dolore, anche il poeta vive il paradosso di un'esistenza che si nutre dell'esilio. L'arte, in questo senso, è il luogo della consapevolezza e della testimonianza: non un ritorno alla stabilità, ma un cammino nel disorientamento, una forma che cerca di dare voce al fluire incessante della vita. "L'arte umoristica non si ferma alla raffigurazione della realtà che colpisce l'occhio del contemplatore, vi riflette, la scompone, ne smaschera le ingannevoli apparenze per coglierne l'essenza, l'intima realtà morale"<sup>208</sup>. L'esilio del poeta coincide allora con la sua libertà più profonda, quella di guardare il mondo senza illusioni, di abitare il movimento, di trasformare la disarmonia in visione.

Se ogni costruzione, giudicata dal punto di vista di quel *flusso* che è la natura, è falsificazione (ed è, come detto nell'*Umorismo*, ciò che produce dolore negli uomini) si

---

<sup>205</sup> Introduzione di Italo Borzi a *Le novelle per un anno. La mosca, L'uomo solo, Il silenzio*, L. Pirandello, cit., p. 21.

<sup>206</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 247.

<sup>207</sup> La mancanza e lo smarrimento come fonte della creazione poetica si collega al principio pirandelliano secondo cui la crisi identitaria genera rinnovamento artistico e cognitivo. Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit.

<sup>208</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 84.

capisce che l'immagine del narratore esterno è fatalmente destinata a crollare per lasciare il posto ai differenti punti di vista (particolari) dei personaggi [...].<sup>209</sup>

Parafrasando quanto riportato qui, se ogni costruzione della realtà è, dal punto di vista del flusso vitale, una falsificazione, allora anche la figura del narratore onnisciente, garante di un ordine e di una verità univoca, non può più sussistere. Il suo crollo segna il passaggio da una visione compatta e oggettiva del mondo a una prospettiva frammentata, plurale, nella quale ogni personaggio diventa portatore di una propria verità parziale. È la stessa logica che attraversa la poetica pirandelliana dell'umorismo: non esiste una realtà unica e stabile, ma una molteplicità di punti di vista, di forme che cercano di contenere — senza mai riuscirci del tutto — il flusso inarrestabile della vita. In questo senso, la dissoluzione del narratore esterno riflette la crisi dell'unità del soggetto moderno, la sua impossibilità di dominare e comprendere interamente il reale. L'opera diventa allora lo spazio in cui si manifesta la relatività di ogni prospettiva, la coesistenza di verità inconciliabili, la tensione continua tra forma e vita. E così:

[...] l'inesorabile strategia derealizzante dell'Agrigentino sembra toccare il culmine, giungendo a dissolvere, tanto nella sua consistenza umana quanto nella sua veste attanziale, la figura stessa del personaggio, ridotto ormai a inerte coacervo di illusorie sensazioni e di labili memorie, introdotto *ex abrupto* nella non-storia da una non meno impersonale voce narrante: [...].<sup>210</sup>

Nella dissoluzione della forma narrativa tradizionale, la figura del personaggio perde consistenza: non è più un centro stabile con un'identità definita, ma un relitto di sensazioni, memorie e frammenti. Nel racconto de *La giara*, il padrone terriero don Lollò Zirafa, armato della sua giustizia, del codice civile<sup>211</sup> e della propria autorità, appare come un tentativo di fissare la vita entro confini certi: la giara nuova, la "roba", il possesso. Al contrario, l'artigiano Zi' Dima Licasi, che pare il secondo in ordine, il più modesto, entra alla lettera nella giara per aggiustarla, ma finisce intrappolato, la forma che voleva riparare diventa gabbia. In questa situazione, la giara stessa diventa metafora del blocco della vita, della forma che trattiene il fluire. Don Lollò tenta di mantenere il possesso, la stabilità, la

---

<sup>209</sup> M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, cit., p. 48.

<sup>210</sup> N. De Vecchi Pellati, «Pirandello: uno stile "fuori di chiave". Strategie dell'umorismo nelle "Novelle per un anno"», *Italianistica*, XXIX, n. 1 (2000), p. 120. Commento di Pier Luigi Cerisola.

<sup>211</sup> Il concetto di "codice civile" in questo contesto va inteso in senso lato, come insieme di norme e convenzioni che regolano la vita sociale e i rapporti tra le persone all'interno di una comunità, andando oltre la mera accezione giuridica del termine. Esso rappresenta la "legge non scritta" che governa la convivenza e le interazioni sociali, influenzando le aspettative e i comportamenti delle persone.

forma; Zi' Dima, pur nel suo ruolo umile, finisce per incarnare la consapevolezza della forma come trappola, di una esistenza che non può essere fissata senza perdere la sua linfa vitale. Il crollo della figura del "personaggio forte" (don Lollò) e la presa di parola del personaggio "minore" (Zi' Dima) esemplificano in modo evidente la crisi della forma narrativa tradizionale: l'onniscienza del narratore, l'unità dell'io e la linearità del racconto vengono meno. Al loro posto emergono la pluralità dei punti di vista, la frammentarietà, la disgregazione della forma e la molteplicità irriducibile delle prospettive. Da questo punto di vista, "l'umorismo in senso pirandelliano è intrinsecamente connesso con i sentimenti: con i sentimenti rappresentati dai personaggi, con la molteplicità prospettica (empatica e/o distaccata) della rappresentazione [...]"<sup>212</sup>. L'umorismo diventa, dunque, il principio che tiene insieme la contraddizione, che accoglie la dissonanza senza risolverla. Così, nell'orizzonte di Pirandello, don Lollò non è semplicemente il padrone ossessionato dal possesso e dal controllo: come già espresso, egli rappresenta la forma che tenta di resistere al fluire dell'esistenza, ma che inevitabilmente finisce per crollare. Zi' Dima, a sua volta, non è soltanto l'artigiano vittima dell'arbitrio del potere: egli incarna la vita autentica, spontanea e vitale, che tuttavia viene subito ricondotta all'interno della forma, fino a rimanervi imprigionata. Il paradosso di Zi' Dima intrappolato nel suo stesso lavoro diventa allora immagine della condizione umana secondo Pirandello: l'uomo, costretto nelle forme sociali e morali che egli stesso produce, tenta invano di liberarsene. Il narratore esterno, a sua volta, deve farsi da parte: la voce che racconta si frammenta, si decentra, lascia spazio al gioco dei punti di vista, all'irruzione del paradosso, alla dissimmetria fra ciò che appare e ciò che è. Il narratore esterno deve ritirarsi, perché la forma si disgrega: la vicenda non è più affidata a un unico centro, ma alla molteplicità costitutiva dell'opera stessa. In definitiva, il riferimento a *La giara* rafforza il discorso: l'"esilio" da cui nasce l'arte, l'erranza del poeta/artista, la condizione di smarrimento nel flusso, tutto ciò è visibile già nel mondo contadino siciliano di Pirandello, nel contrasto fra padrone e artigiano, fra oggetto e soggetto, fra fissità e trasformazione. La giara diventa simbolo di una forma irrigidita, il personaggio che vi rimane intrappolato diventa simbolo dell'uomo contemporaneo, errante, smarrito, privo di dimora stabile, e la vicenda diventa testimonianza lucida dell'impossibilità di dominare il flusso con la forma.

---

<sup>212</sup> P. Casella, «Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», cit., p. 113.

Il cosiddetto “vizio” ragionativo del personaggio pirandelliano – altro che intellettualismo! – è il segno di una profonda moralità, che nasce dalla conoscenza della sofferenza, e si fonda sul coraggio dell’anticonformismo, sull’esercizio difficilissimo dell’intelligenza e della parola, sulla razionalità del dubbio.<sup>213</sup>

Tale “vizio” ragionativo non è il ragionamento fine a sé stesso, ma un tentativo disperato di orientarsi nel caos, di trovare un punto d’appoggio nel flusso incessante dell’esistenza. In questo senso, anche Zi’ Dima, nel suo modo ingenuo e concreto di pensare, partecipa di quella tensione razionale che in Pirandello è sempre tensione etica: egli riflette, argomenta, discute, non per vanità, ma per affermare una dignità, una logica del sentire che si oppone al potere cieco di don Lollò. La “ragione” pirandelliana è dunque morale, perché nasce dal dolore e dalla coscienza della scissione: è la ragione di chi sa che ogni verità è relativa, che ogni forma è destinata a incrinarsi, ma non per questo rinuncia al pensiero. Il “vizio” del ragionare diventa allora una forma di resistenza: contro l’ottusità del conformismo, contro la fissità delle maschere sociali, contro la tentazione di semplificare. Il dubbio, in Pirandello, non distrugge la realtà, ma la illumina da più lati, la fa vibrare di ambiguità e di significato. Così, nel dialogo fra don Lollò e Zi’ Dima, si riflette il nucleo stesso dell’umanesimo pirandelliano, ovvero la consapevolezza che la verità non è mai una, che la vita non si lascia chiudere nella forma. L’artigiano intrappolato nella giara non è solo vittima di un incidente grottesco, ma simbolo di un pensiero che non smette di interrogare, di un’intelligenza morale che, pur costretta, continua a muoversi, a respirare, a cercare senso. In questa dialettica fra ragione e vita, forma e flusso, si compie la piena maturità dell’arte pirandelliana: un’arte che nasce dal disincanto, ma si sostiene sul coraggio della lucidità.

---

<sup>213</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell’ontologia del personaggio», cit., p. 102.

# Rivelazione interiore e crisi del linguaggio

## La vertigine della follia

Nei capitoli precedenti si è osservato come il tema del conflitto tra autore e personaggio rappresenti un nodo centrale nella riflessione pirandelliana, configurandosi come uno dei principi più originali e fecondi della sua poetica. Tale tensione, elaborata parallelamente sia nel contesto delle novelle sia in quello delle opere teatrali, ruota attorno alla dialettica fra vita e forma, categorie fondamentali del pensiero dell'autore. La "forma" indica la fissità delle convenzioni sociali, delle identità imposte, delle maschere attraverso cui l'individuo è costretto a esprimersi; la "vita", invece, è l'elemento fluido, vitale, inafferrabile, che costantemente tende a superare i limiti della forma e a sfuggire alle definizioni precostituite. È proprio questa scissione tra vita e forma a dominare i personaggi pirandelliani, determinando in essi una crisi d'identità che spesso si traduce in un desiderio di liberazione o in una presa di coscienza improvvisa. Nelle novelle di Pirandello tale conflitto trova espressione, come già osservato, non soltanto in testi di natura esplicitamente metanarrativa — in cui la riflessione sull'atto della creazione letteraria o artistica viene tematizzata in modo diretto — ma anche in un vasto gruppo di racconti che, pur non trattando apertamente la questione dell'autore e del personaggio, ne sviluppano gli stessi presupposti teorici. In queste novelle, la dimensione metanarrativa lascia il posto a un processo di rivelazione interiore, attraverso il quale i protagonisti giungono a un'improvvisa consapevolezza di sé e del proprio stato. L'evento rivelatore — che può assumere la forma di un gesto, di un suono, di una visione — spezza l'automatismo della vita quotidiana e consente al personaggio di intravedere, anche solo per un istante, la possibilità di una vita diversa, più autentica e libera. Parallelamente, in molti di questi testi emerge anche il tema del limite del linguaggio, che si rivela insufficiente a esprimere la complessità dell'esperienza vissuta e l'intensità di tale rivelazione interiore. Il linguaggio, strumento della "forma", diventa esso stesso una gabbia che tradisce la "vita" che pretende di rappresentare: la parola, invece di comunicare, finisce per separare l'individuo dalla propria verità<sup>214</sup>. È dunque nel silenzio, nel gesto o nella follia<sup>215</sup> che i personaggi pirandelliani trovano l'unica possibilità di autenticità, una

---

<sup>214</sup> Per un approfondimento si veda Europäische Sprachkritik Online (ESO). Che cosa è la Sprachkritik europea? <http://europsprachkritik.com/it/home-eso-3/che-cosa-e-la-sprachkritik-europea/>. [Data di accesso: 13/02/2026].

<sup>215</sup> Sul rapporto tra follia e autenticità nell'opera pirandelliana cfr. R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972.

zona di libertà in cui la vita sfugge alle convenzioni della forma e ai limiti del linguaggio. In questo senso, le novelle rivelano una tensione verso l'emancipazione che, pur non tematizzando direttamente la relazione tra autore e personaggio, ne riproduce la dinamica più profonda: il bisogno di sottrarsi a ogni principio di definizione, di riappropriarsi della propria vita contro la rigidità delle strutture che cercano di fissarla — siano esse sociali, autoriali o linguistiche — secondo quella dinamica di non coincidenza tra l'io e l'immagine imposta che la critica ha individuato come nucleo della modernità pirandelliana<sup>216</sup>.

L'io, segnato dai formidabili colpi infertigli dai padri della modernità (Schopenhauer, Nietzsche, Freud), è visto come una realtà frantumata e priva di ogni punto di riferimento [...]. Il personaggio assoluto ha bisogno di una solitudine assoluta per analizzare, scardinandolo, il proprio io: la coscienza diventa il teatro anatomico del sé.<sup>217</sup>

Il passo citato illumina il fondamento filosofico del dramma pirandelliano dell'identità, inserendolo nel contesto più ampio della crisi dell'io novecentesco. Come hanno mostrato i “padri della modernità” – Schopenhauer, Nietzsche e Freud – la soggettività non è più concepita come centro stabile e unitario di senso, ma come realtà frantumata, dominata da forze inconse, da istinti e da impulsi irrazionali che sfuggono al controllo della ragione<sup>218</sup>. Pirandello fa propria questa visione disgregata dell'individuo e la traduce in termini narrativi e teatrali: il personaggio non è più una figura coerente, ma un io molteplice e contraddittorio, continuamente oscillante tra la vita che sente dentro di sé e la forma che gli altri, o egli stesso, gli impongono.

[...] Lo scrittore umorista è il poeta che contempla con partecipazione profonda e sincera il dramma vissuto dell'intima realtà morale dell'individuo, il dibattersi di questo nel tentativo di affermarsi tra le forze contrastanti della nostra personalità e all'esterno contro le incessanti pressioni esercitate dalla società, è il poeta che penetra nella realtà fino a toccare l'essenza più vera della vita e la rappresenta con un'arte che talvolta provoca il riso, ma sempre un riso rigato di lacrime.<sup>219</sup>

In questo senso, la “solitudine assoluta” evocata dal passo può essere letta come la condizione necessaria perché il personaggio pirandelliano possa rivolgere lo sguardo

---

<sup>216</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

<sup>217</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 12.

<sup>218</sup> Cfr. N. Abbagnano, G. Fornero, G. Burghi, *La filosofia. Vol. 3A-3B: Da Schopenhauer a Freud-Dalla fenomenologia a Gadamer*, Padova, Paravia, 2009.

<sup>219</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 86.

verso il proprio interno e compiere quella dissezione analitica dell'io che costituisce il cuore della sua crisi. La coscienza diventa, appunto, un "teatro anatomico del sé": luogo di osservazione e smascheramento, ma anche di scissione e dolore, perché nel momento in cui il personaggio tenta di conoscersi, si accorge di non coincidere mai con un'unica identità. "Temporalità, mutabilità e relazione paiono, dunque, le caratteristiche più evidenti di questo personaggio"<sup>220</sup>. Tale processo di introspezione estrema si lega strettamente alle riflessioni precedenti sulla dialettica tra vita e forma e sul limite del linguaggio. Nelle novelle pirandelliane la rivelazione interiore coincide spesso con il momento in cui il personaggio prende coscienza della frattura del proprio io, rendendosi conto dell'impossibilità di esprimere la vita attraverso forme stabili o parole definitive<sup>221</sup>. Come Belluca, Ciaulà o il protagonista della *Carriola*, ciascuno vive un'esperienza che mette a nudo la propria interiorità e rivela la distanza irriducibile tra ciò che si è e ciò che si può dire o rappresentare. Pirandello, dunque, trasforma la crisi filosofica dell'io in un dispositivo narrativo e poetico: la coscienza diventa non solo il teatro della verità, ma anche quello della disgregazione, dove la vita, "con la sua scomposta immediatezza e la sua passionalità incontrollata, finisce per avere un valore e un senso di per sé, al di fuori di qualsiasi "significato" d'autore"<sup>222</sup> e si mostra nella sua incoercibile pluralità. L'autonomia del personaggio, la ribellione alla forma e la denuncia del limite del linguaggio confluiscono in questa stessa direzione: l'uomo, ridotto alla propria solitudine conoscitiva, non può che analizzare e al tempo stesso smarrire se stesso nel tentativo di conoscersi. "Il personaggio assoluto, proprio di tanta tradizione narrativa novecentesca, si fa qui voce assoluta e totalizzante: parola mobile che tramuta la sua impotenza a vivere – il suo stare "senza poter vivere" – in un discorso sconfinato e interminabile, privo di argini e libero dai limiti istituiti dalla presenza degli altri".<sup>223</sup> Se l'io moderno, come si è visto, è frantumato e privo di punti di riferimento, la sua unica possibilità di esistenza risiede nella parola, nella voce che tenta di ricomporre ciò che la vita ha disgregato. Tuttavia, la parola del personaggio pirandelliano non è mai pienamente comunicativa né pacificata: essa nasce dall'impotenza, dal "non poter vivere" se non attraverso il

---

<sup>220</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, p. 41.

<sup>221</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., per l'analisi critica della non coincidenza tra l'io e l'immagine imposta dagli altri.

<sup>222</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., p. 110.

<sup>223</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, p. 20.

linguaggio, e al tempo stesso dall'impossibilità di esprimere compiutamente la vita che vorrebbe dire.

Ora, fondere la subbiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce: ecco la somma difficoltà che l'artista deve superare.<sup>224</sup>

Il discorso diventa allora infinito e incontenibile, un flusso verbale che sostituisce all'azione la riflessione, e alla concretezza dell'esperienza la vertigine dell'analisi. "La lingua è infinita (senza fine), e da tale dato di fatto bisogna trarne le debite conseguenze; la lingua comincia prima della lingua [...]"<sup>225</sup>. In assenza di interlocutori reali – in quella "solitudine assoluta" che caratterizza l'io pirandelliano – la parola si fa monologo totale, strumento di autoindagine ma anche segno di isolamento<sup>226</sup>. È una parola "mobile" proprio perché nasce dalla consapevolezza della precarietà di ogni definizione: essa si espande, si contorce, si moltiplica, tentando di dire ciò che per sua natura resta indicibile. In questa prospettiva, l'"assolutezza" del personaggio non coincide con un potere, ma con una radicale fragilità: egli è assoluto perché è solo, privo di ogni forma e di ogni limite esterno, e la sua voce infinita è la manifestazione di una coscienza che, non potendo vivere pienamente, continua a parlarsi per esistere. Pirandello trasforma così la parola in un paradosso: essa diventa al tempo stesso strumento di liberazione e segno di impotenza, tentativo di superare la forma e, insieme, prova della sua inevitabilità.

Sulla scia di queste riflessioni si inserisce perfettamente il caso del signor Belluca, protagonista della novella *Il treno ha fischiato* (1914) di Luigi Pirandello. La sua vicenda rappresenta in modo emblematico la condizione dell'uomo oppresso dalla routine e dalle convenzioni sociali, che improvvisamente intravede la possibilità di un altrove, di una libertà interiore capace di spezzare le catene della quotidianità. Il signor Belluca è un modesto impiegato contabile, schiacciato da una vita monotona e da un pesante carico familiare: vive con alcune parenti invalide e cieche che lo costringono a un'esistenza di sacrificio e silenziosa rassegnazione. Ogni giorno ripete gli stessi gesti, senza mai concedersi un momento di svago o di sogno, "perché uomo più mansueto e sottomesso,

---

<sup>224</sup> F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, cit., p. 87.

<sup>225</sup> R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 74.

<sup>226</sup> Come avviene per Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, cit.

più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare”<sup>227</sup>. Un giorno, però, un evento minimo ma decisivo rompe questa monotonia: il fischio di un treno nella notte. Quel suono diventa per Belluca la rivelazione improvvisa dell’esistenza di un mondo più vasto, libero, pieno di possibilità che lui aveva dimenticato. Da quel momento, l’uomo sembra impazzire: ride, parla da solo, e i colleghi lo credono folle, tanto da essere condotto in manicomio. In realtà, Belluca non è impazzito, ma si è finalmente “ricordato” della vita, risvegliandosi da un torpore meccanico e disumano. Quel suono, semplice e banale per chiunque, ha avuto per lui la forza di una rivelazione. Il fischio del treno gli ha fatto immaginare un mondo diverso, lontano, pieno di spazi, di libertà e di possibilità — un mondo che continua a esistere anche se lui ne era rimasto prigioniero. In un lampo ha “rivisto la vita” e ha capito di essere stato per anni come un automa, un uomo che non viveva più. Il narratore, ascoltando Belluca, comprende che la sua presunta follia è in realtà una forma di lucidità improvvisa, una ribellione interiore contro la disumanizzazione quotidiana.

La rivelazione dell'intima essenza del personaggio è un elemento importante della poetica pirandelliana. La forza assertiva di tale intima realtà è l'arma che protegge l'individuo oppresso dalla società. Con essa egli combatte l'ingiustizia della condizione esistenziale in cui è venuto a trovarsi, facendo scaturire una lotta drammatica fra l'intima realtà morale dell'individuo e la moralità praticata ufficialmente dalla società. In questa lotta l'individuo svolge una azione rivoluzionaria all'interno degli istituti morali della società.<sup>228</sup>

Il fischio del treno diventa così il simbolo del risveglio dell’anima, della nostalgia di libertà che sopravvive anche nell’uomo più oppresso e, alla fine, Belluca non fugge, non cambia realmente la sua vita, ma torna alla sua routine con una consapevolezza nuova.

La novella è narrata in prima persona da un osservatore esterno, un collega del signor Belluca, che assiste ai fatti e ne rimane profondamente colpito. Attraverso i suoi occhi il lettore scopre gradualmente la vicenda: dapprima come un episodio di apparente follia, poi come una storia di dolore e di liberazione interiore. Il narratore, mosso da curiosità ma anche da un sentimento di umana pietà, si fa indagatore delle cause del comportamento di Belluca e, ascoltando la sua confessione, giunge a comprendere la verità nascosta dietro quella che tutti avevano frettolosamente giudicato come pazzia.

---

<sup>227</sup> PirandelloWeb. *Il treno ha fischiato*. <https://www.pirandelloweb.com/il-treno-ha-fischiato/>. [Data di accesso: 05/11/2025].

<sup>228</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 267.

Pirandello affida così al narratore una funzione fondamentale: egli diventa il tramite tra la superficialità del mondo esterno e la profondità dell'animo umano. Mentre gli altri personaggi si fermano all'apparenza, etichettando Belluca come un folle, il narratore rappresenta la voce della comprensione e della riflessione, colui che riesce a cogliere il senso più profondo dell'episodio. Attraverso la sua prospettiva, il lettore è invitato a interrogarsi sul confine sottile tra ragione e follia, normalità e libertà, mostrando come, dietro un gesto incomprensibile, possa celarsi un bisogno autentico di vita e di riscatto. Inoltre, "il rapporto dell'autore con l'eroe è uno dei modi privilegiati in cui si può dar voce alla dialettica tra l'io e l'altro"<sup>229</sup>. Il narratore, infatti, non si limita a raccontare i fatti, ma diventa il mezzo attraverso cui l'autore esplora l'animo umano, mettendo in scena il dialogo tra l'"io" che cerca di comprendere e l'"altro" che vive l'esperienza estrema della rivelazione e rendendo così visibile il drammatico conflitto universale che li oppone.

[...] la psicoanalisi è arrivata a individuare una scissione nell'unità della persona, a discernere e fino a un certo punto descrivere i due elementi, quali si manifestavano nelle ore di conflitto, a imporre a essi dei nomi che ne attestano l'alterità pur nell'abbraccio inestricabile che li amalgama. Si chiamino il conscio e l'inconscio, l'Io e l'Es.<sup>230</sup>

Come la psicoanalisi ha messo in luce la scissione tra queste due forze, anche Pirandello riconosce nell'essere umano una frattura interna, una tensione continua tra la parte che si conforma alle regole sociali e quella più autentica e istintiva che tenta di emergere. Nel caso del signor Belluca, questa lacerazione si manifesta nel momento in cui il fischio del treno fa riaffiorare l'inconscio represso, risvegliando desideri, ricordi e immagini di libertà che la routine quotidiana aveva soffocato:

Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutt'a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai.<sup>231</sup>

La "follia" di Belluca, dunque, non è che l'irruzione dell'Es nella realtà ordinata dell'Io<sup>232</sup>, l'esplosione di quella dimensione nascosta che l'uomo moderno tende a negare per

---

<sup>229</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 159.

<sup>230</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., pp. 100-101.

<sup>231</sup> PirandelloWeb. *Il treno ha fischiato*. <https://www.pirandelloweb.com/il-treno-ha-fischiato/>. [Data di accesso: 06/11/2025].

<sup>232</sup> Per un confronto teorico con questa interpretazione si veda S. Freud, *L'Io e l'Es* (1923), in cui viene elaborato il modello strutturale della psiche, e *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917), dove Freud analizza il ruolo delle forze inconsce e il loro conflitto con l'istanza dell'Io.

sopravvivere all'interno di una società oppressiva e meccanica. Il narratore, nel tentativo di comprendere Belluca, si fa interprete proprio di questo conflitto: osserva dall'esterno l'uomo "scisso" e, nello stesso tempo, riflette su quella medesima divisione che abita ogni essere umano. In tal modo, la novella pirandelliana si avvicina alla psicoanalisi non solo per il tema della duplicità interiore, ma anche per la sua capacità di dare voce ai moti più segreti della coscienza, rendendo visibile l'"abbraccio inestricabile" tra ragione e istinto, tra apparenza e verità.

In tal senso è la condizione stessa dello scrittore e dello scrivere i caratteri dell'anormalità, poiché non si tratta più di rappresentare il reale in un quadro ordinato e unitario ma di cogliere quelle fratture, quegli scompensi che si ripercuotono a livello dell'immaginario tanto nei personaggi quanto nello stesso autore, determinando il suo statuto di escluso dalla vita che vive attraverso la scrittura (è il senso dell'affermazione pirandelliana "la vita, o si vive o si scrive. Io non l'ho mai vissuta se non scrivendola") in una permanente condizione psicotica.<sup>233</sup>

Per Pirandello, lo scrittore è colui che non può più vivere ingenuamente la realtà: la osserva, la analizza, la smonta, e proprio in questo processo riflessivo si colloca fuori dalla vita, come uno spettatore consapevole ma escluso. È la medesima condizione che accomuna l'autore ai suoi personaggi, tutti segnati da una scissione interiore e da un'inquietudine conoscitiva che li spinge a mettere in discussione le maschere imposte dalla società. In questo senso, la celebre affermazione pirandelliana «La vita, o si vive o si scrive. Io non l'ho mai vissuta se non scrivendola» rivela la consapevolezza di una distanza irriducibile tra vita e arte, tra esperienza e rappresentazione, che diventa il fondamento stesso della sua poetica. È proprio in questo spazio di distanza che si manifesta la ribellione del personaggio nei confronti dell'autore. Come Belluca si ribella, seppur interiormente, al ruolo meccanico e disumanizzato che la società gli ha imposto, così i personaggi pirandelliani, una volta creati, "si fanno giudici della propria vita, si ribellano, si accusano, si scolpano, si condannano, e si fanno giudici degli altri, della società [...]"<sup>234</sup> e si emancipano dalla volontà dell'autore, rivendicando una propria autonomia esistenziale; così l'individuo, come il personaggio, non coincide più con un centro unitario, ma si scopre molteplice, contraddittorio, refrattario a ogni definizione. In questa prospettiva, la scrittura diviene il luogo privilegiato della ribellione, uno spazio in cui

---

<sup>233</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 124.

<sup>234</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 125.

l'autore e le sue creature si confrontano e si riflettono reciprocamente, insieme prigionieri e artefici delle proprie forme. Pirandello, come il suo Belluca, vive una duplice tensione: da un lato la spinta verso la libertà, verso la fuga dal sistema soffocante delle maschere sociali; dall'altro la tensione verso la conoscenza, che si realizza solo attraverso la lucida consapevolezza della scissione interiore. La scrittura pirandelliana si configura così come specchio di una condizione psichica liminale, prossima a quella che si potrebbe definire una "condizione psicotica": un'esperienza di frattura e di distacco dal reale che, pur generando solitudine e isolamento, consente all'autore di penetrare la verità più profonda dell'esistenza. In questo equilibrio precario tra lucidità e follia, tra partecipazione e distacco, lo scrittore diventa il testimone della crisi dell'io moderno. Come Belluca, egli si muove sul margine instabile che separa la vita vissuta dalla vita pensata, facendo della propria alienazione esistenziale non solo un tema poetico, ma la sostanza stessa dell'atto creativo.

La frantumazione dell'io, il senso di estraneità del soggetto a se stesso, che prima veniva trattato in maniera quasi-filosofica, diviene parte integrante del procedere narrativo, e se prima l'io narrante mediava l'introduzione dell'assurdo instaurando nel racconto un'atmosfera esteriore di dramma e di dubbio, in un secondo tempo esso scompare lasciando che quest'aura di dubbio angoscioso permei di sé tutta la narrazione.<sup>235</sup>

In questa trasformazione, Pirandello compie un passo decisivo: il dubbio angoscioso che prima costituiva un'atmosfera esteriore diventa l'essenza stessa del testo, permeando la lingua, la struttura e la prospettiva narrativa. L'"assurdo" non è più introdotto come elemento estraneo da interpretare, ma è la condizione originaria del mondo rappresentato<sup>236</sup>. Così, il racconto si fa sempre più instabile, frammentato, particolare, riflettendo dall'interno la crisi di un soggetto che non può più coincidere con se stesso. Ne risulta una scrittura in bilico tra realtà e allucinazione, tra lucidità e delirio, la stessa soglia su cui si muove Belluca, ma ormai generalizzata a tutta la materia narrativa. Pirandello, assottigliando la distanza fra narratore e personaggio, trasferisce nel testo la propria

---

<sup>235</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, p. 113.

<sup>236</sup> Con "assurdo" in Pirandello si intende l'incoerenza e la contraddittorietà intrinseche della vita, la mancanza di una forma definitiva che possa contenere la complessità dell'esistenza. Non si tratta di un elemento esterno da spiegare, ma di una condizione strutturale dell'esperienza umana, che rende impossibile la piena coincidenza tra l'io e la realtà. Cfr. *L'umorismo*, cit., per l'analisi della frattura tra vita e forma; cfr. anche G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., sull'assurdo come condizione originaria della percezione del mondo nei personaggi pirandelliani.

lacerazione, fino a farne un principio costitutivo della forma letteraria: la perdita di unità dell'io diventa perdita di unità del racconto. In questo senso

[...], l'accampamento del particolare assume la funzione straniante di dire "altro": di illuminare trasversalmente la mancanza dell'universale e l'assenza di un significato profondo cui rapportare la totalità dell'esperienza.<sup>237</sup>

In questo quadro si comprende l'attenzione al dettaglio minuto, insignificante o casuale, il quale non serve più a costruire un quadro realistico, ma assume una funzione straniante. Il particolare, invece di chiarire il mondo, rivela la sua mancanza di senso, illumina "trasversalmente" l'assenza di un universale, cioè di un principio unificante o di un ordine razionale a cui riferire l'esperienza. Il frammento non è più parte di un tutto, ma ciò che ne mostra l'impossibilità. È proprio questo il senso profondo della condizione di Belluca ne *Il treno ha fischiato*: la sua improvvisa "follia" nasce da un particolare minimo, il fischio di un treno, che irrompe nella sua vita meccanica e alienata, schiusa solo sull'abitudine e sulla sopportazione. Quel suono, apparentemente banale, apre in lui una breccia nell'ordine quotidiano e lo proietta in una dimensione altra, in cui intuisce l'esistenza di un mondo più vasto, libero, inafferrabile.

Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno.<sup>238</sup>

Ma questa rivelazione non si traduce in conoscenza stabile o in salvezza: come nella scrittura pirandelliana descritta sopra, essa disarticola la sua identità, lo scinde tra il Belluca di prima e il Belluca di dopo, tra la realtà impiegatizia e la vertigine dell'infinito. Così, nel racconto, la frammentazione dell'io diventa anche frammentazione del testo e del suo senso: il reale e l'allucinato si confondono, la lucidità convive col delirio, e il punto di vista narrativo stesso si incrina. L'esperienza di Belluca è allora l'emblema di quella condizione generale dell'uomo pirandelliano, in cui la perdita di unità dell'individuo coincide con la perdita di unità del mondo e della rappresentazione letteraria.

Il problema della dissoluzione della totalità – del mondo e della parola – comporta anche l'impossibilità da parte dell'autore di chiudere il racconto in una forma, di restringere il

---

<sup>237</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit. p. 34.

<sup>238</sup> PirandelloWeb. *Il treno ha fischiato*. <https://www.pirandelloweb.com/il-treno-ha-fischiato/>. [Data di accesso: 06/11/2025].

reale in una griglia interpretativa. Il cerchio non si chiude più, perché l'autore non ha più una spiegazione al di sopra delle parti e perché le esperienze narrate sono fatti privi di qualità, che non si inseriscono in una totalità organica dotata di senso. Nelle novelle pirandelliane gli epiloghi non concludono.<sup>239</sup>

Questo fallimento della forma è strettamente legato al nuovo rapporto tra autore e personaggio. Nella narrativa tradizionale l'autore esercita un controllo superiore: conosce le ragioni della storia, ne governa gli eventi e ne orienta il senso. Pirandello invece rinuncia a questa posizione di dominio: non può più porsi "al di sopra delle parti", perché egli stesso è parte della crisi che rappresenta. Il suo punto di vista si frammenta insieme a quello dei personaggi; l'autore non spiega più, ma si interroga; non conclude, ma si smarrisce dentro le stesse aporie che animano i suoi protagonisti. In questo senso, la relazione tra autore e personaggio si trasforma in un rapporto speculare e inquieto: il personaggio diventa il luogo in cui si manifesta la lacerazione dell'autore stesso. Nella novella *Il treno ha fischiato*, Belluca è una proiezione diretta di questa crisi: egli vive l'esperienza del "risveglio" come un'apertura vertiginosa verso l'infinito, ma tale apertura non produce liberazione bensì disgregazione, perdita di contatto con il mondo e con se stesso. "È quindi probabile che l'esperienza, nell'attimo in cui infrange l'intimità, nel momento in cui cerca di rivelarsi, sia immediatamente perduta"<sup>240</sup>. L'autore, ridotto a osservatore partecipe e impotente, non può chiudere la vicenda, perché la follia di Belluca non ha né causa né rimedio: è l'espressione della stessa incomprendibilità del reale. Così, il racconto pirandelliano diventa processo e non compimento: un laboratorio in cui la forma si disfa sotto il peso del dubbio, e l'autore, sceso dal suo trono di demiurgo, si confonde con i suoi personaggi, condividendone la precarietà e lo smarrimento. La dissoluzione della totalità del mondo coincide allora con la dissoluzione della totalità dell'opera, e la letteratura stessa si trasforma in rappresentazione della propria impossibilità: quella di contenere la vita in una forma definitiva. Tuttavia, "bisogna perseverare nell'ambito di questo senza valore, non bisogna smettere di preoccuparsi di portare a termine l'opera e nemmeno di aspirare alla perfezione, cercando di resistere allo scoramento di un fallimento inevitabile"<sup>241</sup>, perché "ogni opera, ogni momento dell'opera, ha il potere di rimettere tutto in discussione e chi si deve reggere solo ad essa, si regge al niente. Qualsiasi cosa egli faccia, l'opera lo

---

<sup>239</sup>G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., pp. 34-35.

<sup>240</sup>M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 196.

<sup>241</sup>Ivi, pp. 194-194.

sottrae da quel che sta facendo e da ciò che può”<sup>242</sup>. Perciò, pur sapendo che la totalità è perduta e che nessuna opera può più contenere la vita, l’autore è comunque chiamato a perseverare nella forma, a continuare a scrivere con la consapevolezza del fallimento; è una scrittura che non si illude più di restituire un senso pieno, ma che proprio nel mostrare la frattura, la dispersione e la provvisorietà del dire, ritrova la sua verità più profonda. L’opera, dunque, non è più il luogo della sintesi ma della crisi: essa non costruisce un ordine, ma lo mette costantemente in discussione. In questa prospettiva, l’autore non si fonda più sulla propria autorità, ma sull’esercizio del dubbio e sullo sforzo di dire l’indicibile, di rappresentare ciò che sfugge, a partire dai suoi stessi personaggi. Qui entra in gioco anche il nodo della crisi del linguaggio; infatti, “da questo momento in poi l’accento è posto sul problema della rappresentazione come falsificazione e mistificazione della realtà; della non univocità della parola [...]”<sup>243</sup>; se la realtà non è più totalizzabile e l’io stesso si è disgregato, allora anche il mezzo comunicativo, tradizionalmente strumento di mediazione e di comprensione, si scopre inadeguato, frammentario, incapace di restituire il mondo in modo unitario. Le parole perdono la loro stabilità: non rimandano più a significati condivisi, ma oscillano, si contraddicono, si svuotano; e, così, il linguaggio diventa materia incerta, specchio della frantumazione del reale e dell’identità. “Una lingua che copi la realtà non è più possibile. Pirandello sa che il linguaggio è il frutto di una convenzione”<sup>244</sup>. La scrittura pirandelliana, però, non abdica: pur sapendo che ogni parola “fallisce”, continua a tentare di dire, a mantenere vivo il dialogo con l’incomprensibile. È questo il senso più alto del “perseverare”: non un atto di fede nella verità, ma un atto di resistenza contro il silenzio e l’inerzia. L’autore pirandelliano, come Belluca di fronte all’assurdo che lo travolge, non smette di interrogarsi, di cercare, di articolare nel linguaggio la propria crisi, trasformando la mancanza di senso in forma di conoscenza. La letteratura non può più “chiudere il cerchio”, ma può mostrare le sue crepe, e proprio in questo gesto — nel continuare a scrivere pur sapendo di fallire — si compie il suo senso più autentico e umano.

---

<sup>242</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>243</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 23.

<sup>244</sup> Ivi, p. 22.

Così questo linguaggio granitico, questo linguaggio che non si può delimitare, al quale sono essenziali rottura, scoscesità e profilo lacerato, è un linguaggio circolare che rimanda a se stesso e si ripiega su una messa in questione dei propri limiti [...].<sup>245</sup>

Questa circolarità del linguaggio, che si ripiega su di sé, segnala la crisi definitiva del rapporto trasparente tra parola e realtà: la lingua non può più rappresentare il mondo, ma solo mettere in scena la propria insufficienza. Pirandello, dunque, concepisce la scrittura come luogo di frattura: un linguaggio strappato, frammentato, che si misura costantemente con il proprio limite. Tuttavia, proprio in tale lacerazione si manifesta la sua vitalità: la parola non abdica, ma si reinventa come spazio di conoscenza negativa, come gesto che testimonia la condizione umana nel suo oscillare tra senso e non-senso. In sintesi, la scrittura pirandelliana è circolare non perché chiuda il discorso su di sé, ma perché ne mostra la continua riapertura, il perpetuo ritorno della domanda là dove ogni risposta fallisce.

Il linguaggio si scopre allora liberato da tutti i vecchi miti in cui si è formata la nostra coscienza delle parole, del discorso, della letteratura. Per lungo tempo si è creduto che il linguaggio dominasse il tempo, che esso valesse tanto come legame futuro della parola data quanto come memoria e racconto; si è creduto che fosse profezia e storia; si è creduto anche che in questa sovranità esso avesse il potere di far apparire il corpo visibile ed eterno della verità; si è creduto che la sua essenza fosse nella forma delle parole o nel soffio che le fa vibrare. Ma non è che un mormorio informe e scorrimento, la sua forma è nella dissimulazione; è per questa ragione che esso forma con l'erosione del tempo una sola ed unica cosa; esso è oblio senza profondità e vuoto trasparente dell'attesa.<sup>246</sup>

Il linguaggio, una volta pensato come strumento capace di conservare la memoria, rivelare la verità e dare ordine al mondo, oggi appare invece come qualcosa di fragile e mutevole. Non domina più il tempo, ma ne è parte: scorre, si consuma, cambia continuamente. Le parole non trattengono più un significato stabile, ma si cancellano nel momento stesso in cui vengono pronunciate. Scrivere, allora, non significa più cercare una verità definitiva, ma continuare a interrogarsi, pur sapendo che ogni risposta è provvisoria. Il linguaggio diventa un gesto, un modo per restare in contatto con ciò che ci sfugge, anche se non può davvero afferrarlo. È un dire che non costruisce certezze, ma che tiene viva la possibilità del dialogo, del pensiero, del senso. In questo modo, la letteratura non promette più di

---

<sup>245</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 66.

<sup>246</sup> Ivi, p. 132.

“spiegare” il mondo: lo mostra nel suo continuo cambiare, nelle sue crepe, nelle sue assenze, e proprio qui, nel suo farsi e disfarsi, la parola trova la sua verità più umana, quella di chi, pur sapendo di non poter dire tutto, continua a parlare per non cedere al silenzio.

Eticamente, è solo attraversando il linguaggio che la letteratura rimette incessantemente in discussione i concetti essenziali della nostra cultura, in primo luogo quello di ‘reale’.<sup>247</sup>

Da questa prospettiva, diventa chiaro che il linguaggio, pur nella sua fragilità, non perde del tutto la sua forza, ma la sposta sul piano etico. Proprio perché non può più offrire verità stabili, la letteratura, attraversando e mettendo in crisi il linguaggio stesso, diventa il luogo in cui ci si interroga su ciò che consideriamo “reale”. Non potendo più rappresentare il mondo in modo diretto, la scrittura si trasforma in spazio di riflessione, portandoci a guardare “alle cose con lo straniamento di chi non si sente più garantito dal codice comune del linguaggio; di chi vuole scomporre false unità e additare discrepanze tra parole e cose”<sup>248</sup>, e, così facendo, costringendoci a ripensare le nostre certezze. È nel continuo mettere in dubbio i propri strumenti che la letteratura esercita la sua funzione più alta: non quella di dire come stanno le cose, ma di farci vedere quanto sia fragile e costruito ciò che chiamiamo realtà. In tal senso, il fischio improvviso che sconvolge Belluca non è soltanto un segnale acustico, ma un evento linguistico e simbolico: un suono che rompe la continuità dell’esperienza quotidiana e apre una fenditura nel reale. In quell’istante, il protagonista percepisce un’altra possibilità di esistenza, un altrove che non può essere detto pienamente, ma solo intuito.

Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito. L’attimo, che scoccava per lui, qua, in questa sua prigione, scorreva come un brivido elettrico per tutto il mondo e lui con l’immaginazione d’improvviso risvegliata poteva, ecco, poteva seguirlo per città note e ignote, lande, montagne, foreste, mari...<sup>249</sup>

Il linguaggio della novella si fa, così, veicolo di spaesamento: non descrive una verità, ma ne mostra la perdita, costringendo il lettore — insieme al personaggio — a interrogare i confini stessi della realtà. Pertanto, la letteratura pirandelliana incarna perfettamente l’idea che solo attraverso il linguaggio, e attraverso la consapevolezza del suo limite, sia

---

<sup>247</sup> R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 6.

<sup>248</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 23.

<sup>249</sup> PirandelloWeb (2000). *Il treno ha fischiato*. <https://www.pirandelloweb.com/il-treno-ha-fischiato/>. [Data di accesso: 06/11/2025].

possibile un gesto autenticamente etico. Interrogare le parole, farle vacillare, significa infatti mettere in discussione ciò che diamo per certo (il mondo, il sé, la ragione), e aprire uno spazio di libertà interiore. Come Belluca, che dopo il fischio “vede” diversamente pur senza comprendere del tutto, anche la scrittura continua a cercare, a mantenere vivo il dialogo con l’incomprensibile, trasformando la frattura del linguaggio in possibilità di conoscenza e di umanità.

## Lo sguardo verso il silenzio

Alla luce delle riflessioni condotte su *Il treno ha fischiato*, anche nella novella *Ciaulà scopre la luna* si ritrova il medesimo nucleo tematico che anima gran parte della narrativa pirandelliana: il conflitto tra vita e forma e la tensione verso un momento di rivelazione che consente al personaggio di affrancarsi, almeno per un istante, dai limiti imposti dall’esistenza quotidiana. Se nel caso di Belluca il fischio del treno rappresentava l’evento che spezza la monotonia e apre uno spiraglio su una dimensione più autentica dell’essere, in *Ciaulà scopre la luna* questa funzione è assunta dalla visione della luna, che diventa simbolo di risveglio interiore e di contatto immediato con la vita nella sua purezza originaria. In entrambe le novelle, Pirandello mette in scena un processo di liberazione che non solo riflette la dialettica vita/forma, ma suggerisce anche l’autonomia del personaggio rispetto al suo autore: nel momento in cui vive la propria epifania, egli sfugge alla volontà narrativa e si afferma come entità viva, irriducibile a qualsiasi schema o definizione. In ogni caso, “Pirandello porta il suo personaggio alla sua maturazione interiore e quindi alla sua decisione finale gradualmente, facendolo passare attraverso tutti i necessari stati sentimentali e psicologici; sviluppando con lui i personaggi complementari, e l’ambiente umano e paesistico, da grande novelliere”<sup>250</sup>. Ciaulà, minatore umile e quasi disumanizzato dal lavoro e dalla miseria, vive imprigionato in una forma, ossia in un’esistenza meccanica, priva di consapevolezza e di libertà. La sua vita scorre nell’oscurità — quella della miniera, ma anche quella interiore — dove l’uomo è ridotto a un gesto ripetuto, a un ruolo sociale fissato, senza possibilità di esprimere la propria vitalità autentica. È la condizione tipica dei personaggi pirandelliani, costretti entro una maschera o una funzione che li separa dalla loro vita, intesa da Pirandello come flusso libero, mutevole e irriducibile a qualsiasi definizione. Il momento rivelatore avviene quando Ciaulà, uscendo dalla miniera, alza per la prima volta lo sguardo e scopre “il

---

<sup>250</sup> F. Zangrilli, *L’arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 197.

fascino del paesaggio notturno illuminato da una luna regale, mai vista prima”<sup>251</sup>. In quell’istante, il personaggio esce dalla sua “forma” e si apre a una percezione nuova, pura: un contatto immediato con la vita nella sua pienezza e mistero. La luna, simbolo di luce e libertà, diventa così l’immagine della verità intuita, della possibilità di una rinascita interiore che sfugge a ogni codificazione razionale o sociale; “Ciaulà, liberato dal peso del carico, sprofonda nel riposo della contemplazione. Tutto si ferma, e nell’immensa solitudine l’uomo mira alla natura e riconosce l’ingiustizia che lo ha privato dell’armonia con essa”<sup>252</sup>.

L’atteggiamento umanitario con cui Pirandello guarda ai suoi personaggi non è in grado di infondere in loro una spinta rivoluzionaria, e perciò il loro dramma anziché produrre esiti di rivolta tende ad interiorizzarsi, a diventare la “coscienza infelice” di una vita che si rivela ormai incompatibile con l’ordine sociale in cui si svolge.<sup>253</sup>

Pirandello guarda ai suoi personaggi con partecipazione umana e pietà; tuttavia, non concede loro una reale via di riscatto o di rivoluzione: la loro presa di coscienza resta confinata nell’interiorità, trasformandosi in un dolore lucido, in quella che il passo definisce “coscienza infelice”. Ciaulà come Belluca, infatti, vive un momento di illuminazione improvvisa, un contatto con la vita autentica che si oppone alla forma meccanica e soffocante del vivere sociale. Tuttavia, questa rivelazione non si traduce mai in un cambiamento concreto o in una ribellione contro l’ordine costituito: Belluca, dopo aver sentito il fischio del treno, non fugge dalla sua condizione di impiegato oppresso; Ciaulà, dopo aver scoperto la luna, non abbandona la miniera né trasforma la sua esistenza. Entrambi si risvegliano interiormente, ma la loro libertà resta spirituale, intima, inaccessibile alla realtà esterna.

[...] la loro alienazione psicologica non produce la scomposizione dell’“io” né assume l’atteggiamento del disordine, produce crescente consapevolezza, e in questo consiste la loro tragicità, di essere prigionieri dell’alienazione, e di non vederne una via d’uscita.<sup>254</sup>

È in questa tensione irrisolta che si manifesta la grande compassione pirandelliana: l’autore comprende la miseria dei suoi personaggi, ma anche l’impossibilità per l’uomo moderno di vivere pienamente la propria vitalità in un mondo dominato da ruoli,

---

<sup>251</sup> Ivi, pp. 203-204.

<sup>252</sup> Ivi, p. 209.

<sup>253</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 82.

<sup>254</sup> F. Zangrilli, *L’arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 218.

convenzioni e necessità sociali. L'umanesimo di Pirandello, dunque, non è ottimistico né redentivo: il suo sguardo è quello di chi sa che la verità dell'uomo risiede in una libertà interiore sempre minacciata dalla "forma", e che ogni tentativo di evadere da essa non può che tradursi in un lampo effimero di consapevolezza. In questo senso, la "coscienza infelice" dei personaggi pirandelliani non è una sconfitta morale, ma la condizione stessa della loro umanità: essi vivono la frattura tra ciò che sono e ciò che dovrebbero essere, tra il desiderio di vita e i limiti imposti dal mondo — una frattura che Pirandello non risolve, ma eleva a simbolo universale dell'esistenza moderna. "La cesura con la realtà esteriore è radicale: la natura con le sue figure, la comunità umana con le sue relazioni sono percepiti come dati fittizi o inattendibili"<sup>255</sup>, poiché ciò che realmente conta è la dimensione interiore, il mondo segreto della coscienza, unico spazio in cui il personaggio può ancora sperimentare un'autentica forma di vita e di libertà, sottraendosi, almeno per un istante, alla finzione delle convenzioni sociali e delle apparenze.

L'individuo si trova alienato in una forma stigmatizzata d'esistenza non voluta, ma che accetta come unico modo di sopravvivere, e con amore amaro si adatta ad essere quello che non è e non vuole essere, e si realizza come figura dignitosa di eroe vittima purché anche nella sua sconfitta riesca ad affermare la sua intima realtà morale.<sup>256</sup>

Infatti, "nessun personaggio ci sembra più vivo di quelli di cui ci viene mostrata l'interiorità"<sup>257</sup> perché è proprio nel mondo interiore, nel silenzioso confronto con la propria anima, che emerge la realtà più genuina e profonda dell'uomo, come accade a Ciaulà, il quale, nel momento in cui scopre la luna, vive un'esperienza di rivelazione intima che lo distacca dal mondo esterno e gli consente di entrare in contatto con la propria verità più profonda, una verità fatta di stupore, purezza e riscoperta della vita.

Ma ciò che cambia davvero è il significato del concetto stesso di evento: gli eventi si trasformano da esterni a interni, da collettivi a privati, da fattuali a immaginari.<sup>258</sup>

In *Ciaulà scopre la luna*, infatti, l'evento non coincide con un'azione concreta o con un avvenimento oggettivo, bensì con un moto interiore: la scoperta della luna non produce alcuna conseguenza tangibile nella realtà, ma rappresenta un'esperienza interamente vissuta nella coscienza del personaggio. È un accadimento dell'anima, un'epifania che

---

<sup>255</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 12.

<sup>256</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 267.

<sup>257</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 86.

<sup>258</sup> Ivi, p. 113.

segna un passaggio invisibile ma decisivo, quello dalla cieca inconsapevolezza alla percezione di una vita nuova, libera dalle costrizioni del mondo esterno. Pirandello, così, sposta il baricentro della narrazione: non è più la realtà oggettiva a determinare il senso della storia, ma la trasformazione interiore del protagonista, il suo sguardo rinnovato sul mondo. L'evento autentico non è ciò che accade fuori, ma ciò che accade dentro, nel momento in cui il personaggio si apre, anche solo per un istante, alla rivelazione della vita nella sua essenza più pura.

In Pirandello, come osservato, l'evento autentico è interno, un moto della coscienza che rivela la vita più profonda e privata del personaggio, spesso inaccessibile all'osservatore esterno. Questo spostamento dall'esteriorità all'interiorità non nega, ma anzi include, l'esistenza dell'altro<sup>259</sup> o dell'irrazionale, come sottolinea il seguente passo:

L'arte moderna, riesce viceversa, quando ci riesce, a un realismo che tiene conto di tutta la realtà umana, nella quale esiste anche l'Altro o, come si dice con imprudente intenzione di condanna, l'irrazionale.<sup>260</sup>

Ciaulà non diventa straordinario per ciò che compie nel mondo esterno, ma per la sua esperienza interna, per il modo unico e singolare in cui percepisce la luna, che ci parla di un'umanità diversa, complessa e imprevedibile. Allo stesso modo, immedesimarsi in un personaggio non significa identificarsi in ogni dettaglio della sua vita o del suo comportamento, ma riconoscere la sua vitalità interiore.

Immedesimarsi in un personaggio non significa riconoscersi in ogni aspetto della sua persona; significa riconoscere che in lui c'è un *effet de vie* perché la sua particolarità è realistica e perché essa ci interessa proprio per la sua alterità.<sup>261</sup>

La particolarità di Ciaulà, reale e convincente nella sua interiorità, ci interessa proprio per la sua alterità: ci mostra aspetti della vita e della coscienza che, pur estranei alla nostra esperienza diretta, rivelano la verità dell'essere umano. Così Pirandello coniuga il realismo alla profondità psicologica: il reale non è solo ciò che appare, ma anche ciò che pulsa nell'anima dei personaggi, incluso di tutto ciò che è irrazionale, imprevedibile e diverso da noi. Il protagonista della novella, nella sua apparente semplicità e marginalità, incarna

---

<sup>259</sup> Per *altro* in Pirandello si intende sia l'altro individuo o la società che osserva e definisce l'io, sia l'elemento estraneo, imponderabile e irrazionale che interferisce con la vita del personaggio. L'Altro rappresenta la realtà esterna che impone forme e norme, ma anche ciò che sfugge al controllo dell'io, rendendo possibile la frattura tra la vita vissuta e la forma apparente.

<sup>260</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., pp. 102-103.

<sup>261</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 86.

perfettamente quella dimensione dell'“altro” che lo scrittore agrigentino porta in scena per rivelare l'essenza universale dell'essere umano. La sua paura del buio, il suo stupore ingenuo davanti alla luna, non sono soltanto tratti realistici, ma manifestazioni di una vita interiore profonda e irriducibile. In lui, infatti, il reale si intreccia con il mistero della coscienza: la miniera, la fatica, la notte rappresentano il piano concreto dell'esistenza, mentre l'esperienza della luce lunare apre a una dimensione simbolica e psicologica, dove l'uomo scopre se stesso nella meraviglia e nel timore. È in questa prospettiva che possiamo comprendere come, in Pirandello, “nella definizione di personaggio, permane qualcosa di irriducibile a segno che nessuna semiotica potrebbe esaurire; qualcosa di non arbitrario perché fondamentalmente inscindibile dall'idea di persona”<sup>262</sup>. Ciaulà non è soltanto un segno narrativo o un elemento funzionale alla trama, ma un essere dotato di una realtà propria, che sfugge a ogni riduzione teorica. Il personaggio pirandelliano conserva un nucleo di mistero, una zona d'ombra che nessuna analisi logica o linguistica può del tutto chiarire: è, in fondo, l'espressione di una persona viva, con la sua irriducibile interiorità. Proprio per questo Pirandello riesce a rendere i suoi personaggi “veri” anche quando si muovono ai confini dell'irrazionale. È in questa vitalità autonoma che si manifesta anche la ribellione del personaggio rispetto all'autore: l'essere di finzione prende coscienza di sé e reclama la propria indipendenza da chi lo ha creato. Una volta generato, il personaggio pirandelliano non appartiene più del tutto all'autore, ma si emancipa, vive di vita propria, come se la mente che lo ha concepito non potesse più contenerlo. Queste figure sono in grado di vivere “per conto loro”, sono “già di per se stessi [...] personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare”<sup>263</sup>. In questo senso, ogni creatura pirandelliana è una sorta di entità che rifiuta di restare imprigionata nel disegno narrativo e pretende di essere riconosciuta come realtà autonoma, come verità spirituale.

[...] il “personaggio”, in quanto distillato della “persona”, sia determinabile, ad un certo stadio della sua genesi, anche come entità metapsichica, ‘fantasma della mente’, ectoplasma nato dalla lunga introiezione di un pensiero o di un desiderio.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 21.

<sup>263</sup> PirandelloWeb (2000). *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*. <https://www.pirandelloweb.com/sei-personaggi-in-cerca-dautore-prefazione-dell-autore/>. [Data di accesso: 13/11/2025].

<sup>264</sup> E. Grimaldi, «Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture fra le “Novelle per un anno” di Luigi Pirandello», *Critica letteraria*, XXXVI, fasc. III, n. 140/2008, p. 616.

Ciaulà, in quest'ottica, è il risultato di una lenta sedimentazione interiore: non soltanto un minatore siciliano, ma un "fantasma della mente" pirandelliana, figura simbolica della scoperta della coscienza, del passaggio dall'oscurità all'intuizione del sé. Così, nel suo stupore finale, egli non rappresenta solo un individuo concreto, ma l'uomo nella sua essenza più autentica: fragile, spaesato, ma capace di un'improvvisa illuminazione. Pirandello, fondendo realismo e introspezione, ci mostra che la verità del personaggio (e dell'essere umano) non risiede nell'apparenza esterna, bensì in quel nucleo insondabile dove la "persona" reale e il "personaggio" mentale si confondono, generando la più profonda forma di verità artistica<sup>265</sup>.

In tal senso il personaggio pirandelliano attinge i caratteri dell'assolutezza: è la "metafora di uno specifico stato della condizione umana".<sup>266</sup>

Ciaulà, ad esempio, non è soltanto il minatore che scopre la luna, ma diventa emblema di una rivelazione universale: l'uomo che, dopo aver vissuto immerso nell'oscurità della materia e della fatica, alza finalmente lo sguardo verso una luce nuova, simbolo di consapevolezza e di rinascita interiore. L'assolutezza del personaggio pirandelliano consiste proprio in questa capacità di trascendere il contesto realistico in cui è collocato per farsi figura dell'umano in senso universale. Ciaulà vive un'esperienza individuale, ma la sua emozione si fa esperienza archetipica, riconoscibile da chiunque: la scoperta improvvisa della bellezza, l'incontro con l'infinito, la possibilità di un riscatto spirituale. In lui si concentra, dunque, quella tensione fra corpo e anima, ragione e mistero, che è propria di ogni essere umano. Pirandello costruisce così personaggi che, pur nascendo da una realtà concreta e quotidiana, si fanno metafore viventi: incarnano un principio, una verità dell'esistenza. Essi sono, per riprendere le parole precedenti, "entità metapsichiche", "fantasmi della mente", ma al tempo stesso restano legati all'idea di persona, cioè alla carne e al dolore del vivere. Da questa doppia natura, concreta e simbolica, reale e universale, nasce la loro assolutezza. "Il contrasto quindi diventa il motivo drammatico ricorrente dell'umorismo realistico"<sup>267</sup>. E proprio in questa autonomia viva, in questa tensione tra dipendenza creativa e libertà spirituale, si

---

<sup>265</sup> Con *verità artistica* in Pirandello si intende la capacità dell'opera di cogliere la realtà interiore e psicologica del personaggio, nonostante le contraddizioni e le apparenze esterne. Non si tratta di una corrispondenza oggettiva con il mondo reale, ma di un livello di verità che nasce dalla coincidenza tra esperienza soggettiva e forma narrativa o teatrale.

<sup>266</sup> G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», cit., p. 86.

<sup>267</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 205-206.

manifesta la ribellione del personaggio, che non accetta di essere soltanto un'invenzione letteraria ma rivendica il diritto di esistere, di parlare, di continuare a vivere oltre la volontà del suo autore. Ciaulà, dunque, è il volto umile e poetico di un destino comune: quello di chi, pur oppresso dal peso della materia, riesce per un istante a cogliere la luce che dà senso all'esistere. Pirandello, attraverso di lui e attraverso tutti i suoi personaggi, mostra come la letteratura possa farsi specchio della condizione umana nella sua interezza, rivelando che la verità dell'uomo non è mai solo nella realtà esterna, ma nella profondità misteriosa della sua coscienza.

La reazione finale di Ciaulà alla vista della luna segna il culmine di questo percorso di rivelazione interiore e ci offre un punto di contatto profondo con la riflessione pirandelliana sulla ribellione del personaggio e sulla crisi del linguaggio. Di fronte alla luce lunare, Ciaulà non parla, non formula un pensiero razionale: guarda, si stupisce, piange. Il suo silenzio è eloquente proprio perché segna il limite della parola; è la resa del linguaggio davanti all'esperienza pura, autentica, che nessuna espressione verbale può contenere.

[...] E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.<sup>268</sup>

In quel momento, Ciaulà non ha più bisogno di dire, ma di sentire. È come se Pirandello stesso riconoscesse che la verità dell'essere umano, quando si manifesta in tutta la sua forza, sfugge al linguaggio: non si può raccontare, si può solo vivere. La sua reazione è quindi una forma di ribellione spontanea, istintiva, contro l'imposizione della parola, della forma razionale, della forma linguistica che la società e l'autore stesso vorrebbero imporgli, "ma la fiducia nella malleabilità del linguaggio è solo un'ultima maschera destinata a cadere"<sup>269</sup>. In questo senso, l'esperienza estatica di Ciaulà davanti alla luna diventa un atto di libertà: egli si sottrae alla dimensione discorsiva e si riconnette con una verità primordiale, prelinguistica, che scaturisce dall'anima<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> PirandelloWeb (2000). *Ciaulà scopre la luna*. <https://www.pirandelloweb.com/ciaula-scopre-la-luna/>. [Data di accesso: 12/11/2025].

<sup>269</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 23.

<sup>270</sup> È quindi un'esperienza immediata e autentica della vita, che va al di là delle parole.

Il personaggio silenzioso si ripiega su se stesso, nel guscio della solitudine. Il suo sofferto silenzio è rotto dal sospiro, [...], il segno più visibile del suo tormento interiore.<sup>271</sup>

Pirandello mostra così che l'essenza del personaggio, e dell'uomo, è qualcosa di irriducibile al segno, a "ciò che nessuna semiotica potrebbe esaurire", come diceva la citazione precedente. Ciaulà non comunica più attraverso le parole, ma attraverso un'emozione assoluta, universale, che appartiene a tutti e a nessuno. La sua lacrima, quindi, non è solo un gesto poetico, ma una critica al linguaggio stesso: è la dimostrazione che la parola non basta, che la realtà dell'essere umano è più vasta e profonda di qualsiasi forma linguistica o letteraria<sup>272</sup>. Nel silenzio del protagonista, Pirandello dà voce all'ineffabile, a quel "fantasma della mente" che vive oltre la scrittura e che sfida, ancora una volta, l'autore e la sua capacità di dire il vero. Insomma, "in un attimo di attonito silenzio la temporalità è sospesa e l'io, dal di fuori, percepisce l'atroce vanità del tutto"<sup>273</sup>; è come se, per un istante, egli uscisse da se stesso e dal mondo, contemplando la vita con uno sguardo estraneo, quasi metafisico. Questo momento segna il compimento della sua metamorfosi: da essere immerso nella materia, schiavo della fatica e della paura, egli si eleva a coscienza pura, distaccata, capace di vedere oltre la realtà immediata. Ma questa visione non è consolatoria. La "vanità del tutto" che Ciaulà percepisce non è rassegnazione, bensì la rivelazione tragica dell'esistenza: l'uomo comprende la propria finitudine e, insieme, la propria irriducibile grandezza nel saperla percepire. È qui che Pirandello raggiunge la piena coincidenza tra la crisi del linguaggio e la crisi dell'essere. Davanti all'assoluto — la luna, simbolo di verità e distanza — ogni parola si spegne, ogni forma si dissolve: resta soltanto la consapevolezza muta, una percezione nuda e bruciante che nessun linguaggio può contenere.

Più si procede nelle diverse fasi, più si avverte che la crisi del linguaggio si radicalizza e che la possibilità stessa di narrare storie viene inficiata. Il passaggio dalla parola al silenzio investe insomma la struttura stessa del racconto.<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 110.

<sup>272</sup> Per un approfondimento sulla *Sprachkritik* si veda F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contributi a una critica del linguaggio*, 1901-1903): opera in tre volumi, considerata il testo cardine della *Sprachkritik* radicale. Mauthner sostiene che il linguaggio è una metafora e che, non essendoci una lingua "pura", la conoscenza oggettiva è impossibile; e anche C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* (1910), che include una profonda critica della "rettorica" intesa come linguaggio comune che nasconde la verità, avvicinandosi alla *Sprachkritik* austriaca.

<sup>273</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», p. 20.

<sup>274</sup> Ivi, p. 30.

Ciaulà diventa così l'emblema di una nuova forma di comunicazione: quella che non passa attraverso la parola, ma attraverso il silenzio, l'immagine, l'emozione. In lui si realizza la ribellione estrema del personaggio pirandelliano, ovvero la rinuncia a parlare per non tradire la verità dell'esperienza. Il suo tacere non è vuoto, ma pienezza; non è negazione, ma superamento — una catarsi dell'indicibile che rivela quanto il linguaggio umano sia inadeguato a dire l'essere. Pirandello, attraverso Ciaulà, sembra volerci dire che la realtà ultima dell'uomo non è nella parola, ma in ciò che la parola non può dire. Il personaggio, ormai libero dall'autore e dalle forme della narrazione, entra in uno spazio dove l'arte stessa si interroga sul proprio limite, ovvero sull'impossibilità di rappresentare pienamente la vita. E in questo limite, in questa tensione tra il dire e il tacere, si trova forse la più profonda verità pirandelliana, quella di un'umanità che, pur consapevole dell'"atroce vanità del tutto", continua a cercare, a sentire, a stupirsi, trovando nel silenzio l'unica autentica forma di conoscenza.

È il punto in cui il compimento del linguaggio coincide con la sua sparizione, dove tutto si parla, dove tutto è parola, ma anche dove la parola stessa è ormai soltanto l'apparenza di quel che è scomparso, è l'immaginario, l'incessante e l'interminabile.<sup>275</sup>

Davanti alla luna, egli "diventa perenne prigioniero della sua coscienza"<sup>276</sup> e tocca il limite estremo del dicibile: tutto sembra parlare, tutto è parola, ma una parola che non si pronuncia più, che si è trasformata in puro sentire, in vibrazione silenziosa dell'essere. La realtà non ha più bisogno di essere nominata perché, per un istante, si offre nella sua totalità: è presenza assoluta e, insieme, assenza di ogni segno; in questa sospensione, il linguaggio non è negato, ma trasceso. Ciò che prima era strumento di comunicazione e definizione diventa ora pura eco, un riflesso di qualcosa che è già oltre la parola — "l'immaginario, l'incessante e l'interminabile", come recita la citazione. È come se Pirandello mostrasse che il vero compimento dell'espressione non sta nel dire, ma nel lasciar emergere ciò che sfugge al dire: la vita stessa nella sua vertigine. Ciaulà, con la sua lacrima e il suo silenzio, incarna dunque questa soglia estrema in cui la parola si dissolve nell'esperienza e l'uomo, per un attimo, si riconcilia con l'infinito. È la stessa tensione che attraversa tutta l'opera pirandelliana: l'anelito verso un linguaggio che possa dire la verità dell'essere e, insieme, la consapevolezza che tale linguaggio non esiste, che ogni parola è maschera, forma, tradimento. Da qui la necessità di un oltre della parola — un oltre che

---

<sup>275</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit, p. 40.

<sup>276</sup> F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 270.

non si può scrivere, ma solo intuire, vivere, percepire. Ciaulà diventa così il punto di confine tra la parola e il silenzio, tra la forma e l'informe, tra il mondo dell'autore e quello del personaggio che ormai gli sfugge. La sua esperienza è l'immagine stessa dell'"incessante e interminabile": un moto dell'anima che non si arresta, che continua a parlare anche dopo la fine del racconto, come un'eco che risuona oltre la pagina. Pirandello, attraverso di lui, ci consegna una verità ultima: quando il linguaggio giunge al suo limite, non resta il nulla, ma il mistero — l'immaginario che continua a generare senso anche nel silenzio. È in quel punto di sparizione che l'arte, paradossalmente, trova il suo compimento: nel momento in cui la parola tace, e tutto, finalmente, parla<sup>277</sup>.

## L'epica dell'esistenza

Passare da *Ciaulà scopre la luna* a *La carriola* significa attraversare un varco sottile e decisivo, un mutamento di prospettiva che conduce dalla rivelazione cosmica all'abisso interiore. Se nella novella precedente l'esperienza culminava in un'apertura verso il mistero del mondo, con questa l'autore ci invita a volgere lo sguardo verso l'interno: dalla vastità della luna alla claustrofobia dell'io. L'epifania di Ciaulà dissolveva la parola per lasciare emergere una presenza assoluta, quasi pacificante; ne *La carriola*, invece, ciò che si dissolve è l'identità stessa. La novella racconta la confessione di un avvocato e professore di diritto, uomo rigoroso e pienamente dedito ai propri doveri pubblici e privati, che da qualche giorno è tormentato da una strana mania. Durante un viaggio in treno da Perugia, non riuscendo a concentrarsi sul lavoro, l'uomo ha un momento di distrazione: contempla la campagna fuori dal finestrino e, senza davvero vederla, percepisce improvvisamente il richiamo di una vita che non ha mai vissuto. È la visione di un'esistenza più autentica, fatta anche di sofferenze proprie, non imposte dalla sua posizione sociale. Da qui nasce in lui un profondo disagio, un'"afa della vita" che rende insopportabile la sua quotidianità. Tornato a casa, si scopre estraneo a se stesso: persino la targa col suo nome gli appare come qualcosa che non gli appartiene più. Sente dentro di sé una forza distruttiva che lo spinge quasi a scagliarsi contro gli oggetti della casa e i suoi familiari, ma un sentimento di pena e angoscia nei loro confronti lo trattiene, costringendolo a rientrare nella propria "forma", cioè nella maschera sociale che continua a indossare. L'unica trasgressione che si concede è una mania segreta: ogni giorno, chiuso

---

<sup>277</sup> Per un ulteriore approfondimento, si veda F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., cap. V, § 2, dedicato alla novella *Ciaulà scopre la luna*.

nel suo studio, prende la sua cagnolina per le zampe posteriori e le fa fare “la carriola”. Il terrore negli occhi dell’animale gli rivela una verità amara: così come la cagna non può sottrarsi al ruolo che lui le impone, anche l’uomo è imprigionato nel ruolo che la società gli ha assegnato, senza possibilità di fuga.

Il momento della rivelazione interiore del protagonista della novella viene presentato con queste parole:

Non pensavo a ciò che vedevo e non pensai più a nulla: restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Ariosa. Lo spirito mi s’era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulichio d’una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto esser sua, non qua, non ora, ma là, in quell’infinita lontananza; d’una vita remota, che forse era stata sua, non sapeva come né quando; di cui gli alitava il ricordo indistinto non d’atti, non d’aspetti, ma quasi di desiderii prima svaniti che sorti; con una pena di non essere, angosciata, vana e pur dura, quella stessa dei fiori, forse, che non han potuto sbocciare; il brulichio, insomma, di una vita che era da vivere, là lontano lontano, donde accennava con palpiti e guizzi di luce; e non era nata; nella quale esso, lo spirito, allora sì, ah, tutto intero e pieno si sarebbe ritrovato; anche per soffrire, non per godere soltanto, ma di sofferenze veramente sue.<sup>278</sup>

Quando l’avvocato, di ritorno da Perugia, intravede “il brulichio d’una vita diversa”, non è soltanto un ricordo o un desiderio represso a emergere, ma la rottura improvvisa dell’ordine interiore che fino ad allora lo aveva sorretto. L’identità compatta e ferma, costruita negli anni come un’armatura sociale, comincia a tremare.

[...] la coscienza moderna dà l’immagine d’un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d’una battaglia notturna, d’una mischia disperata, in cui s’agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all’amico e contro al nemico. E in lei un continuo cozzo di voci discordi, un’agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni.<sup>279</sup>

Quella struttura identitaria inizia a vacillare, proprio come la “coscienza moderna” descritta dal passo: un campo di battaglia in cui nulla è stabile, in cui le parti si

---

<sup>278</sup> PirandelloWeb (2000). La carriola. <https://www.pirandelloweb.com/la-carriola/>. [Data di accesso: 19/11/2025].

<sup>279</sup> Edimediafirenze, Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d’oggi*. [https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte\\_e\\_coscienza\\_oggi.html](https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte_e_coscienza_oggi.html). [Data di accesso: 7/10/2025].

confondono, e l'individuo è costretto a lottare “contro l'amico e contro il nemico”, ossia contro sé stesso. La visione che l'avvocato ha della propria vita mancata apre dentro di lui una mischia interiore: ciò che desidera e ciò che deve essere si urtano, si scontrano, si sovrappongono senza trovare mai un equilibrio. È un “cozzo di voci discordi” che non può essere ricomposto — il dovere contro il desiderio, la forma contro la vita, la maschera contro l'autenticità. Per questo, davanti alla targa della propria casa, sente di non riconoscersi più: la sua stessa identità diventa una di quelle “rapide larve or tristi or minacciose” che attraversano la coscienza moderna, apparizioni fugaci e inquietanti che non permettono mai al soggetto di essere davvero uno. Il gesto della carriola, che compie di nascosto con la cagnolina, nasce precisamente da questo tremore profondo. È il simbolo di una lotta disperata e silenziosa: da un lato la vita autentica che tenta un balzo fuori dalla gabbia della forma; dall'altro la consapevolezza tragica che nessuno può sottrarsi al ruolo impostogli dal mondo. Nell'angoscia dell'animale che tenta invano di liberarsi, l'avvocato riconosce la propria stessa condizione: anche lui è trascinato da forze interiori che non controlla, in un gioco di spinte contrarie che lo scuotono senza tregua. In questo modo, la sua rivelazione non è un momento di chiarezza, ma l'emersione di quella “agitazione continua” che Pirandello considera la vera cifra della coscienza moderna: un tremore dell'essere in cui nulla rimane saldo, tutto si muove, si confonde, si spezza. Infatti, “il mondo pirandelliano ha una sua compattezza nel disordine, una sua logica nel relativismo e nel caos”<sup>280</sup>. L'avvocato scopre così che la sua vita non è altro che una battaglia notturna combattuta contro ombre, desideri soffocati, ruoli imposti, paure inconfessabili — una battaglia che nessuno vede, ma che lo divora dall'interno. La sua epifania, dunque, coincide con la presa di coscienza di questo caos: la certezza che l'io non è unitario, non è stabile, ma una “mischia disperata” di voci e forme che si urtano e si negano. È in questo tremore, in questa instabilità senza soluzione, che si radica la tragedia — e, insieme, la modernità — del suo personaggio.

Qui i rapporti con il reale si sfilacciano progressivamente e la coscienza dell'inappartenenza al mondo e dell'insanabile discrepanza tra quest'ultimo e il soggetto si fa così forte da trasformare l'eroe in un soggetto pletorico, “esagerato” (Anders)<sup>281</sup>. La

---

<sup>280</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., pp. 27-28.

<sup>281</sup> Il riferimento è a Günther Anders, filosofo tedesco del Novecento noto per la sua critica alla condizione umana nella modernità tecnologica e per l'idea che l'uomo contemporaneo viva una forma di alienazione ontologica e psichica in un mondo che non lo rappresenta pienamente. Il termine *pletorico* — dal greco *πληθωρικός*, cioè “sovrabbondante”, “esagerato”, “ricco di possibilità” — viene qui utilizzato in senso figurato per designare un soggetto dilatato, incapace di solidificarsi in un'identità unica e stabile, e immerso in una

dimensione, a un tempo, pre e post-identitaria quale si intravede nell'inaccessibilità del soggetto al mondo dilata i confini dell'io, lo trascina in una folla di possibilità equivalenti che sussistono l'una accanto all'altra senza mai definirsi o solidificarsi in una scelta [...].<sup>282</sup>

Ne *La carriola*, il protagonista vive esattamente questa condizione di "soggetto pletorico": un io che eccede se stesso, che non riesce più a contenersi nella forma sociale che gli è stata imposta e che pure continua a indossare meccanicamente; egli prova "l'incertezza ontologica, la dilatazione dell'io"<sup>283</sup>. La rivelazione interiore che lo investe — quel senso improvviso di estraneità davanti al proprio nome sulla targa, quel brivido che gli fa percepire la casa e i familiari come ostacoli, quasi nemici — non produce una nuova identità; produce, al contrario, una proliferazione di possibilità che non trovano mai compimento. Qui la coscienza dell'inappartenenza al mondo non sfocia in un gesto liberatorio, ma in un'espansione caotica dell'io: un dilatarsi incontrollato che scioglie i confini del reale e li trasforma in un'incerta zona di transito. Così si assiste "alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella, con tutte le premesse, le prospettive, le deduzioni del caso"<sup>284</sup>. L'avvocato non scopre semplicemente di non essere più l'uomo che credeva di essere; scopre che potrebbe essere molti altri uomini, molte altre versioni di sé, una folla indistinta di possibilità equivalenti. È questa simultaneità — questo essere, al tempo stesso, prima e dopo l'identità — che lo paralizza. Ogni possibile sé emerge come un lampo, ma nessuno riesce a imporsi come scelta stabile: l'io resta sospeso, eccedente, sempre di troppo rispetto alla forma che pur continua a mostrarsi agli altri.

Pirandello leggeva nei libri di Binet alcune verità che lo avrebbero quasi sconvolto<sup>285</sup>. La personalità non era un'entità fissa, permanente e immutabile. Era invece una sintesi di fenomeni che variava secondo gli elementi che la componevano. Ed era incessantemente

---

molteplicità di possibilità equivalenti. Questo senso figurato si presta come metafora concettuale per descrivere la progressiva sfilacciatura del rapporto con il reale e dell'identità nei personaggi pirandelliani, analogamente all'idea di Anders secondo cui la modernità produce una frattura tra l'essere umano e il mondo circostante, lasciandolo in uno stato di estraneità e di eccessiva potenzialità di essere.

<sup>282</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 8.

<sup>283</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 114.

<sup>284</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., p. 49.

<sup>285</sup> Cfr. A. Binet, *Le alterazioni della personalità*, trad. it., Roma, Giovanni Fioriti Editore, 2016. In questo testo Binet sostiene che la personalità non è un'entità fissa, ma una sintesi dinamica di stati psichici in costante trasformazione; nel corso di una vita anche "normale" possono succedersi più personalità distinte, e l'unità apparente dell'io è in gran parte un artificio di ricomposizione retrospettiva. Queste riflessioni furono note a Pirandello e influenzarono la sua concezione dei personaggi come molteplicità di maschere, il cui io non è mai stabile ma sempre in evoluzione, alimentando la tensione tra apparenza e realtà interna nei suoi drammi e romanzi.

in via di trasformazione. Nel corso di un'esistenza anche normale si può assistere al succedersi di un numero imprecisato di personalità distinte. Soltanto per artificio noi ci diamo un gran da fare per riunirle in una sola, anche quando, dopo, noi non abbiamo più la stessa maniera di sentire e di ragionare.<sup>286</sup>

Il gesto della carriola è allora il sintomo più chiaro di questa condizione: non è una ribellione, né una catarsi, ma un tentativo disperato di dare forma, sia pure grottesca, a quell'eccedenza interiore che non trova sbocchi. Nel terrore della cagnolina, l'avvocato riconosce la tragedia della propria esistenza: come l'animale, anche lui è costretto a interpretare un ruolo che lo tradisce, e ogni deviazione da quel ruolo appare immediatamente impossibile, innaturale, criminale quasi. La sua coscienza, dilatata oltre misura, non riesce più a riconoscere come reale nessuno dei volti che indossa: né l'avvocato rispettabile, né l'uomo assediato dal desiderio, né la maschera sociale che si autoprottegge, né il soggetto che sogna una vita diversa. Tutti questi io convivono, equivalenti, fluttuanti, senza gerarchia, generando quella sensazione di vertigine identitaria che è il marchio della modernità pirandelliana. Così, la rivelazione interiore dell'avvocato non approda a una soluzione, ma a un'instabilità permanente: la consapevolezza che l'identità non è mai una, che il rapporto con il mondo è sempre incrinato, e che l'io è una moltitudine di possibilità non realizzate, destinate a convivere senza mai coagularsi in una forma definitiva. È questa proliferazione irresolubile a costituire il nucleo tragico del personaggio: un soggetto troppo grande per la propria vita e troppo angusto per contenere ciò che potrebbe essere.

Egli (il personaggio uomo) appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve a incollare i suoi minutissimi cossi.<sup>287</sup>

L'avvocato incarna un'identità frammentata: ciò che appare come un "io" unitario è in realtà solo un ruolo imposto dalla società, una forma provvisoria che serve a tenere insieme i suoi molti frammenti interiori. Il "personaggio-uomo" emerge sulla scena solo quando occorre fissarlo in un nome e in uno stato civile, ma poi subito si dissolve in una miriade di possibilità equivalenti. Questa molteplicità non si risolve: l'identità resta instabile, eccedente, incapace di coagularsi in una figura definitiva. Il gesto della carriola rivela proprio questo: un tentativo disperato di dare corpo a un sé frantumato, pur

---

<sup>286</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 143.

<sup>287</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., p. 44.

sapendo che nessuna forma può contenerlo davvero. Ma la frantumazione dell'io non è solo un dramma psicologico: è anche il modo in cui il personaggio sfugge alle intenzioni di chi lo ha creato. L'autore vorrebbe fissarlo, dargli un volto, un ruolo, una coerenza narrativa, ma il personaggio, come l'avvocato, resiste a ogni definizione, si disgrega, eccede i confini entro cui l'autore tenta di rinchiuderlo. La "miriade di corpuscoli" non è soltanto una metafora dell'identità moderna: è la prova che il personaggio non obbedisce più alla volontà del suo creatore, che la vita — con le sue contraddizioni e ambivalenze — si è impadronita di lui; in questa eccedenza ingovernabile sta la sua più radicale ribellione. Possiamo allora leggere la condizione dell'avvocato — e più in generale la ribellione del personaggio rispetto all'autore — alla luce della distinzione proposta da Debenedetti tra *epica della realtà* ed *epica dell'esistenza*.

Nell'epica moderna, non vediamo che due grandi specie, e anch'esse fluttuanti, compenstrate: una che ammette la possibilità di legittimare la vicenda, l'altra che nega questa possibilità. Alla prima diamo il nome di epica della realtà; alla seconda quello di epica dell'esistenza. Nella prima noi vediamo il personaggio muoversi in mezzo a un mondo con cui c'è ancora la possibilità di un'intesa reciproca. In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e il mondo. [...] Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi.<sup>288</sup>

Nel modello dell'epica della realtà, personaggio e mondo mantengono ancora un margine di comunicazione: esiste un ordine possibile, un codice comune che permette di "legittimare la vicenda". Il personaggio, pur con conflitti e contraddizioni, conserva la fiducia che ciò che gli accade possa essere compreso, inscritto in un quadro narrativo coerente. In questo tipo di epica, l'autore riesce ancora a governare la materia del racconto: il personaggio, pur vitale, resta entro una forma che in ultima istanza lo rappresenta. Ma l'avvocato — come il personaggio pirandelliano descritto in precedenza — non appartiene più a questo orizzonte. Egli vive pienamente nell'epica dell'esistenza, dove non c'è più alcuna possibilità di intesa tra individuo e mondo, né tra personaggio e autore. L'identità frantumata, la molteplicità dei "corpuscoli", la dissoluzione delle forme stabili sono i segni più evidenti di questo passaggio epocale: il personaggio non può più essere ricondotto a un centro unitario, a un senso univoco, a una narrazione che lo

---

<sup>288</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, cit., p. 112.

“giustifichi”. E proprio questa impossibilità è ciò che alimenta la sua ribellione. Se nell’epica della realtà il personaggio è ancora sostenuto dalla fiducia che la sua vicenda abbia un significato, nell’epica dell’esistenza il significato si ritira, lasciando il personaggio come un essere eccedente, inconciliabile, che non può più essere contenuto dalle intenzioni dell’autore. L’avvocato rifiuta, per la sua stessa struttura interiore, di lasciarsi rinchiudere in un ruolo, e il mondo intorno a lui, altrettanto privo di coerenza, non gli offre alcun appiglio. La loro reciproca assurdità è ciò che liquida ogni residuo di “legittimazione narrativa”: il personaggio non può più essere spiegato, e dunque non può più essere governato. E in questo scarto definitivo nasce la ribellione più radicale: non una rivolta esplicita, ma un’eccedenza ontologica che sfugge, che sgretola la forma, che si rifiuta di coincidere con qualunque identità che l’autore, o la società, cerca di imporgli. L’avvocato, dissolto nella moltitudine dei suoi possibili sé, appartiene per intero a quest’epica dell’esistenza: un luogo in cui non c’è più intesa, solo distanza; non più personaggi obbedienti, ma creature che vivono oltre la pagina, resistendo alla sintesi e mettendo continuamente in crisi l’autorità di chi li ha creati. E non solo il personaggio si ribella, ma la scrittura stessa prepara la scomparsa dell’autore:

Ma c’è anche dell’altro: questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell’eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente; attraverso i litigi che egli stabilisce fra se stesso e ciò che scrive, il soggetto scrivente mette in rotta tutti i segni della sua particolare individualità; la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura. Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell’autore.<sup>289</sup>

Qui la “morte dell’autore” non è semplicemente un’affermazione teorica: è un processo che si manifesta nella pratica stessa della scrittura, nel suo lavorare contro la stabilità di chi scrive. L’autore non governa più il testo; è il testo, piuttosto, che lo spinge ai margini, che erode i suoi caratteri individuali, che lo costringe a discutere con ciò che produce. In questo conflitto, la sua identità si dissolve esattamente come quella dei personaggi che vorrebbe controllare. Insomma, “l’autonomia dei personaggi è tale che essi sono addirittura spinti sulla scena «in cerca d’autore», ciascuno con la sua verità in opposizione a quella di tutti gli altri, e in assenza di un autore-mediatore che ne componga

---

<sup>289</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 4.

ideologicamente ed esteticamente le vicende in un senso unitario, catartico, rassicurante”<sup>290</sup>. Laddove il personaggio non collabora più con chi lo ha creato, laddove la sua esistenza si colloca in un mondo senza intesa possibile né con l’autore né con la realtà, lo scrittore perde ogni privilegio: la sua presenza non è più un principio ordinatore, ma solo il fantasma che laconicamente presiede alla dispersione. Infatti, “guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza”<sup>291</sup>. La sua traccia “sta solo nella singolarità della sua assenza”, perché ogni tentativo di imporre una forma viene immediatamente smentito dalla vita autonoma del testo e dei suoi personaggi. In questo senso, la ribellione dell’avvocato non è un fenomeno isolato, ma il sintomo di un paradigma più ampio: la modernità narrativa è lo spazio in cui i personaggi si emancipano e l’autore si eclissa. La loro instabilità non è un semplice tratto psicologico, ma l’effetto di una scrittura che non può più garantire identità né al personaggio né al soggetto scrivente. La ribellione del personaggio, dunque, coincide con la scomparsa dell’autore: entrambi vengono travolti da un movimento più grande, quello della scrittura moderna, in cui la vita eccede la forma e nulla può più essere fissato una volta per tutte. Dunque, se l’avvocato rappresenta il personaggio dell’epica dell’esistenza, privo di un centro stabile e costretto a vivere nella dispersione dei suoi possibili sé, questa condizione non è solo psicologica o narrativa: è il risultato della struttura stessa del testo. La nozione di Hamon — secondo cui il personaggio è un “fascio di tratti distintivi e differenziali costruiti dal testo”<sup>292</sup> — mostra che l’identità del personaggio non precede la scrittura, ma nasce dal suo montaggio, dal gioco delle differenze che il testo attiva<sup>293</sup>. In altre parole, il personaggio non è un’essenza<sup>294</sup>: è un effetto, un insieme di segnali che non si unificano mai del tutto. E nel caso dell’avvocato, questo fascio di tratti non si ricompona più in una figura coerente: resta un mosaico instabile, una proliferazione che impedisce l’emergere di un “io” riconoscibile. Collegata

---

<sup>290</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 114.

<sup>291</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, pp. 20-21.

<sup>292</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 93.

<sup>293</sup> Cfr. P. Hamon, *Per uno statuto semiologico del personaggio*, in «Il personaggio», a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1977, in particolare pp. 89-121.

<sup>294</sup> In filosofia e in critica letteraria, il termine indica il nucleo stabile e invariabile di un ente o di un individuo. In Pirandello (e secondo Hamon), l’essenza del personaggio non esiste come dato preesistente: ciò che chiamiamo “identità” è prodotto dal testo e dai rapporti tra tratti distintivi. L’illusione di un io coerente è quindi solo un effetto percettivo, mentre il personaggio resta un insieme instabile e pluralizzato di caratteristiche.

alle riflessioni precedenti, questa prospettiva rafforza il nesso tra frammentazione del personaggio e morte dell'autore. Se il personaggio è un prodotto differenziale della scrittura e non la proiezione di un'intenzionalità unitaria, l'autore non può più presentarsi come origine sovrana del senso: la sua presenza si dissolve dietro il dispositivo testuale che genera i personaggi come figure incomplete, eccedenti, non sintetizzabili. Di conseguenza, "la preoccupazione è ribadire che il personaggio non è una persona umana, ma un concetto semiologico, un morfema articolato, morfema migratorio manifestato da un significante discontinuo"<sup>295</sup>. Ciò significa che il personaggio non possiede una psicologia unitaria, né un'identità stabile: è, piuttosto, un dispositivo di significazione, un insieme mobile di tratti che si attivano nella lettura e non un individuo coerente che esiste al di fuori del testo. Ed è proprio la consapevolezza di questa natura semiologica che alimenta la ribellione del personaggio. Non essendo una persona reale, ma un "morfema migratorio", il personaggio non è obbligato a obbedire alla coerenza che l'autore vorrebbe imporgli: può mutare, contraddirsi, dissolversi, spostarsi da un registro all'altro, sottrarsi alla fissazione identitaria; la sua "discontinuità" è la sua libertà. A questo punto la morte dell'autore non appare più un gesto teorico, ma un effetto necessario: se il personaggio è un'entità linguistica autonoma, che vive di differenze, di tratti e di combinazioni, l'autore non può più funzionare come garante della sua unità; "se la realtà è polivalente e contraddittoria e se perciò è impossibile determinarne un senso unitario, all'autore non resta che rinunciare alla tragedia e rifiutare i propri personaggi"<sup>296</sup>. La scrittura si emancipa dalla volontà che la produce, e ciò che resta dell'autore è solo l'ombra del processo che l'ha reso possibile: la singolarità della sua assenza.

Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.<sup>297</sup>

Vivere significa non essere fissati, non assumere una forma stabile, e così il personaggio moderno, come l'avvocato, esiste solo nella sua instabilità, nel suo essere un fascio di tratti discontinui che sfugge alla coerenza e, quindi, alla vista dell'autore; allo stesso modo l'autore, nel momento in cui tenta di vedere, controllare o garantire il senso del testo, si

---

<sup>295</sup> G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 94.

<sup>296</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 108.

<sup>297</sup> PirandelloWeb (2000). *La carriola*. <https://www.pirandelloweb.com/la-carriola/>. [Data di accesso: 20/11/2025].

irrigidisce in una forma e perde la vitalità del processo creativo, diventando ciò che il testo supera e assorbe. La scrittura moderna mostra così che tanto il personaggio quanto l'autore vivono solo come movimento, differenza, dispersione: ciò che può essere visto, definito o fissato – un'identità, una psicologia, un'intenzione – è già morto, perché la vita della scrittura, come quella degli individui, esiste solo finché resta eccedenza, non-forma, proliferazione che sfugge a ogni tentativo di stabilizzazione.

Il dramma deriva la propria efficacia dall'accanimento con cui l'autore aggredisce la nozione comune di verità e mette in scena il sadismo piccolo-borghese<sup>298</sup>. La verità, in realtà, non esiste. Essa - è questa la lezione più moderna e attuale di Pirandello - è solo un processo sociale, un farsi storico e relativo che vive soltanto nella soggettività delle coscienze e nella dialettica e nel conflitto delle interpretazioni.<sup>299</sup>

In questa prospettiva, il passo successivo è riconoscere che la dissoluzione dell'autore e l'instabilità del personaggio non dipendono solo dalla struttura del testo, ma anche dai limiti intrinseci della parola. Se ogni forma è una morte, anche la parola – che è forma per eccellenza – porta con sé un principio di finitezza: nominare significa fissare, circoscrivere, togliere movimento. “La lingua rivela sempre più chiaramente il suo carattere convenzionale. L'ideale romantico di un'arte come vita, che sappia fare della parola comune la materia di una parola “altra”, perde sempre più consistenza”<sup>300</sup>. La scrittura moderna, consapevole di questa contraddizione, mostra che il linguaggio non può catturare la vita senza tradirla, perché ogni parola immobilizza ciò che è flusso.

Questo “impaccio della parola”[...] forse non è propriamente quella perdita del linguaggio che la fine della dialettica sembrava indicare: è piuttosto lo sprofondamento stesso dell'esperienza filosofica nel linguaggio e la scoperta che è proprio in questo impaccio e nel movimento in cui esso dice ciò che non può essere detto, che si compie un'esperienza del limite quale la filosofia, oggi, dovrà pur cominciare a pensare.<sup>301</sup>

Nel confronto tra *Ciaulà scopre la luna* e *La carriola* si vede con particolare chiarezza come il limite della parola, anziché annullare il linguaggio, ne riveli la zona più densa: il punto in cui il dire non basta più e deve trasformarsi in un'altra modalità di espressione. In

---

<sup>298</sup> Cfr. C. Segre, *Introduzione a Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1970, in particolare pp. 55–60. In queste pagine Segre analizza il modo in cui il dramma pirandelliano mette in scena le tensioni della piccola borghesia e il “sadismo” dei rapporti quotidiani, mostrando come la verità sociale sia sempre mediata dalla percezione soggettiva e dal conflitto tra coscienze.

<sup>299</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., pp. 94-95.

<sup>300</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 23.

<sup>301</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., pp. 71-72.

Ciaulà, questo limite si manifesta come silenzio: quando Ciaulà vede per la prima volta la luna, l'esperienza che lo travolge è così eccedente, così irriducibile al linguaggio, che l'unica risposta possibile è tacere. Quel silenzio non è mutismo né privazione, ma il segno che l'esperienza ha raggiunto un livello in cui la parola non può più rappresentare senza tradire. È lo stesso "impaccio della parola" evocato qui sopra: il luogo in cui il linguaggio scopre la propria impossibilità e, proprio per questo, apre uno spazio nuovo — un'esperienza del limite, un oltre che si dà solo tacendo. Al contrario, ne *La carriola*, lo stesso limite non si risolve in silenzio, ma si converte in gesto: il protagonista, incapace di dire la frattura che avverte tra sé e la propria esistenza, compie un'azione gratuita, quasi grottesca, che buca la superficie della quotidianità e mette in scena il momento in cui il linguaggio non basta più. L'impaccio qui non ammutolisce, ma si traduce in un movimento che parla al di là delle parole, un atto che è significazione pura, senza concetto. Così le novelle testimoniano due modi complementari di affrontare il limite della parola: da un lato il silenzio come rivelazione dell'indicibile, dall'altro il gesto come linguaggio alternativo che nasce dal fallimento del discorso. Entrambi mostrano che l'esperienza autentica non si colloca né dentro né fuori il linguaggio, ma nel punto in cui esso sprofonda in se stesso, si inceppa e, proprio in questo incepparsi, trova la forza di dire ciò che non può essere detto. "Il paradosso costitutivo dei personaggi che abbiamo delineato sin qui è allora quello, implicito nel loro furore gnoseologico, di dire una verità in assenza di un linguaggio che riesca a trasmetterla"<sup>302</sup>. Entrambi i personaggi vivono la tensione tra un sapere che preme per manifestarsi e una lingua che cede, si inceppa, si rivela insufficiente: il furore gnoseologico non trova soluzione semantica, ma sfocia in forme liminari dell'espressione, silenziose o corporee. È qui che si rivela la modernità del loro statuto: come il personaggio frammentato e l'autore che si dissolve, essi scoprono che la verità non è ciò che si formula, ma ciò che emerge quando la parola fallisce. La loro condizione non è dunque perdita, ma intensificazione: il linguaggio, portato al limite, apre lo spazio in cui la verità può finalmente apparire, non detta, ma mostrata. Ecco, dunque, che

[...] il linguaggio non è né la verità né il tempo, né fa comunicare, o piuttosto lascia vedere nel bagliore della loro oscillazione indefinita, l'origine e la morte – il loro contatto di un istante mantenuto in uno spazio smisurato.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., pp. 13-14.

<sup>303</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 133.

Il linguaggio, quindi, non coincide mai con ciò che vuole dire; “è inadeguato e non più portavoce della verità”<sup>304</sup> né del tempo, perché ogni parola, nel momento in cui nomina, arresta il flusso della vita e lo traduce in forma, perdendone qualcosa. Per questo non può davvero “comunicare” nel senso pieno: è sempre esposto al rischio di fallire, di non bastare<sup>305</sup>. Eppure, è proprio in questo fallimento che il linguaggio diventa rivelatore. Nel suo incepparsi, nel suo mostrarsi insufficiente, lascia intravedere — come un lampo — l’origine e la morte, ciò che inizia e ciò che finisce, il movimento stesso della vita che sfugge alla presa delle parole. È un istante di contatto che il linguaggio trattiene appena, ma che si dilata in uno spazio più vasto di ciò che può essere detto, e le novelle lo mostrano con chiarezza. Così il linguaggio, portato al limite, non si annulla ma si apre: nel suo arrestarsi fa emergere ciò che non può essere detto, mostrando — più che dicendo — la verità che tenta di raggiungere.

La ricerca espressiva del linguaggio pirandelliano rappresenta lo sforzo continuo, anche se destinato al fallimento, di superare la sbarra di incomunicabilità che esiste tra gli individui, facendo ricorso ad una parola sempre in tensione che esce dai binari dell’uso codificato.<sup>306</sup>

In Pirandello il linguaggio non è mai uno strumento stabile, ma un campo di forze. La sua ricerca espressiva nasce proprio dalla consapevolezza della “sbarra di incomunicabilità” che separa gli individui, una barriera che non deriva solo da circostanze psicologiche o sociali, ma dal limite stesso della parola. Ogni soggetto è chiuso nella propria forma, nella propria “maschera”, e il linguaggio, invece di aprire varchi, spesso irrigidisce ulteriormente queste forme. Per questo la parola pirandelliana è “sempre in tensione”: non accetta il linguaggio codificato, convenzionale, quello che dovrebbe garantire comunicazione; anzi, lo incrina, lo forza, lo porta fino al punto dell’impaccio. È un linguaggio che tenta di dire ciò che non si lascia dire, che cerca continuamente una via di uscita dalla gabbia della forma pur sapendo che quella via non si apre mai del tutto. La tensione non è un orpello stilistico, ma il cuore stesso della sua poetica. Come il silenzio di Ciaulà e il gesto dell’avvocato, anche la parola tirata al limite diventa una forma di resistenza contro l’impossibilità di comunicare. Pur fallendo, lascia intravedere qualcosa

---

<sup>304</sup> G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello», cit., p. 30.

<sup>305</sup> Si ritorna sul concetto di Sprachkritik, cioè la consapevolezza che il linguaggio non può mai cogliere totalmente la vita vissuta. Per un ulteriore approfondimento si veda M. Cangiano, «“Gli uomini parleranno, ma non diranno nulla”. La via italiana alla Sprachkritik», *Quaderni di italianistica*, XXXVI, 2 (2015); e anche F. Castellani, *Uomini senza qualità. La crisi dei linguaggi nella grande Vienna*, Trento, Edizioni U.C.T., 1981.

<sup>306</sup> C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, cit., p. 138.

che il linguaggio comune non può contenere: la verità mobile dell'identità, l'inquietudine dell'esistenza, il flusso sotterraneo che precede e supera ogni forma. In questo senso, il fallimento non è un punto d'arrivo ma un principio generativo. Il linguaggio pirandelliano fallisce perché tenta; tenta perché riconosce che solo spingendosi oltre l'uso codificato può raggiungere la soglia in cui una realtà più profonda — quella che non ha un nome — comincia ad affiorare. La sua forza sta proprio qui: in quella parola tesa, sgrammaticata rispetto al senso comune, che non comunica in modo diretto ma apre lo spazio di un'esperienza, di un movimento, di un "oltre" che solo nel limite può manifestarsi.

In Pirandello è sempre viva l'amarezza di dover constatare l'incomunicabilità degli uomini fra di loro, questo dover vivere così, estranei e sconosciuti l'uno all'altro, soli nel mondo, in un continuo, inappagato ed irrealizzabile desiderio di approdo alla vita altrui, di attacco con gli altri, di comprensione ripudiata, perché ognuno di noi fa mondo a sé, avvolgendosi egoisticamente nelle sue cose senza aprirsi alla comprensione degli altri, sia per un'infinità di complessi psichici, sia per la sfiducia verso le istituzioni umane, che non proteggono gli uomini, sia soprattutto perché noi deformiamo con i nostri atteggiamenti, basati sulla eccessiva stima di noi stessi, i rapporti con gli altri.<sup>307</sup>

Pirandello avverte come una ferita sempre aperta l'impossibilità degli individui di toccarsi davvero, di accedere alla vita altrui. Ognuno resta chiuso nel proprio "mondo", non per cattiveria, ma per la struttura stessa dell'esistenza: la coscienza, nel momento in cui si percepisce, si separa; l'identità, nel momento in cui si forma, si irrigidisce; la parola, nel momento in cui esprime, tradisce. Ciò che il brano chiama "amarezza" è lo stesso impulso che, sul piano espressivo, produce la tensione della lingua pirandelliana: un desiderio di contatto condannato a sfiorarsi senza mai coincidere. E questa distanza non è soltanto linguistica: è psicologica, sociale, e soprattutto narcisistica, dovuta all'"eccessiva stima di noi stessi". Pirandello vede nell'io un ostacolo strutturale: ciascuno si muove avvolto nel proprio centro, deformando la percezione dell'altro. L'incomunicabilità non è dunque la mancanza di un codice comune, ma l'impossibilità di sospendere la propria forma per accogliere quella altrui. È per questo che, sul piano letterario, il linguaggio si incrina: perché rappresentare l'altro è già, in qualche modo, sovrapporgli una forma. Così nasce quella parola tesa, scomposta, che tenta di aprire spiragli senza mai riuscire a varcare la soglia — la stessa soglia che i personaggi, nella vita, non riescono a superare. Tale

---

<sup>307</sup> G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, cit., p. 20.

incomunicabilità che per Pirandello separa irrimediabilmente gli individui — ciascuno rinchiuso nel proprio mondo, deformato da paure, sfiducia e narcisismo — è il punto d'origine sia della tensione del suo linguaggio sia della ribellione dei personaggi e della conseguente morte dell'autore, ritornando a quanto detto precedentemente. Incapaci di dirsi con parole che immobilizzano e tradiscono, i personaggi si rivoltano contro le forme che li imprigionano, chiedendo una verità che nessun autore può più garantire: ed è proprio questa loro esigenza, irriducibile e inesprimibile, a dissolvere l'autorità dello scrittore, che non può più possedere il senso né parlare al posto loro. Così la parola si incrina, l'identità si sfalda, l'autore arretra e il personaggio reclama spazio: tutti segni della stessa condizione moderna, in cui la verità non si comunica, ma affiora solo nel punto in cui il linguaggio fallisce e la distanza tra le coscienze si rivela in tutta la sua ineliminabile profondità. Questa consapevolezza “va a colpire la normale fruizione del mondo, l'uso consueto della parola, che distrugge qualsiasi sicurezza ideale, che priva il poeta della sicurezza fisica di poter vivere, che lo espone infine alla morte, alla morte della verità, alla morte della persona, che lo consegna all'impersonalità della morte”<sup>308</sup>, e proprio in questo smarrimento radicale si inscrivono la ribellione dei personaggi e la dissoluzione dell'autore: quando la parola non regge più, quando la verità non può essere posseduta né detta, l'identità dell'autore si sfalda e i personaggi, creature nate dal limite stesso del linguaggio, si ergono a reclamare un'esistenza che sfugge alle forme imposte. Il crollo della comunicazione diventa così il crollo di ogni centro: la parola perde autorità, l'autore perde dominio, i personaggi perdono figura, e tuttavia in questo svuotamento si apre lo spazio in cui una verità più profonda — quella che non si formula, ma si lascia intravedere nell'attrito fra le coscienze — può finalmente emergere. L'opera, pur costruita con la parola, non dà voce all'uomo nella sua identità compiuta, ma a ciò che dell'uomo sfugge alla forma: l'innominabile, l'inumano, ciò che non possiede alcun diritto di esistere nel linguaggio codificato. È il luogo dove l'individuo non si riconosce più, dove la maschera cade e ciò che resta non è un'essenza superiore, ma un fondo opaco, fragile, nudo:

Nell'opera l'uomo parla, ma l'opera dà voce, nell'uomo, a quel che non parla, all'innominabile, all'inumano, a quel che è privo di verità, di giustizia e di diritti, laddove l'uomo non si riconosce, dove non si sente giustificato, dove non è più presente, dove non è più uomo per sé, né uomo davanti a Dio, né dio davanti a se stesso.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 110.

<sup>309</sup> Ivi, p. 241.

Pirandello non usa la letteratura per confermare un'immagine dell'uomo, ma per far vibrare ciò che dell'uomo non entra nell'immagine: il grumo senza nome di sensazioni, impulsi e verità mute che nessuna forma può fissare. È qui che la parola, spezzandosi, lascia parlare ciò che non ha parola; è qui che l'autore, dissolvendosi, permette ai personaggi di mostrarsi nel loro nucleo non rappresentabile; è qui che l'incomunicabilità, lungi dall'essere un fallimento, diventa il varco attraverso cui emerge l'esperienza più radicale dell'esistenza. In questo spazio liminare l'uomo non è più "uomo per sé", perché non coincide con la percezione ordinaria della propria identità; non è "uomo davanti a Dio", perché la verità non trova alcuna garanzia metafisica; non è "dio davanti a se stesso", perché perde ogni illusione di dominio. Rimane soltanto una presenza spoglia: qualcosa che vive oltre la forma, oltre il linguaggio, oltre la sicurezza di un senso garantito. L'opera dà voce proprio a questo punto estremo, dove l'essere umano si scopre privo di appigli ma, per la prima volta, autentico. È lo stesso luogo in cui si agita il silenzio di Ciaula, il gesto de *La carriola*, la follia di Belluca: lì dove la parola fallisce e l'identità si frantuma, affiora ciò che dell'uomo non può essere detto ma solo mostrato — una verità che non appartiene a nessuno e che nessuna forma potrà mai contenere. E così, "il verismo subisce l'ultimo scacco, anzi il definitivo contrappasso della sua ormai constatata inservibilità: perde l'uso della parola"<sup>310</sup>. Laddove il verismo pretendeva di esprimere il reale, di catturarlo in una forma linguistica stabile, Pirandello mostra che il reale umano sfugge, eccede, si sottrae sempre. La parola non è più un mezzo di rappresentazione ma qualcosa che, nel suo incrinarsi, rivela il limite irrimediabile di ogni forma. In questo senso la perdita della parola non è una sconfitta dell'arte, bensì la sconfitta di un'idea ingenua dell'arte: l'idea che la vita sia afferrabile, fissabile, dicibile. Quando l'uso della parola viene meno, ciò che viene meno è la pretesa che la letteratura possa fare da specchio fedele dell'uomo, secondo il paradigma realistico e verista<sup>311</sup>. Eppure, è proprio in questo venir meno che nasce un nuovo spazio estetico: uno spazio in cui il silenzio non è il vuoto, ma il luogo di un'eccedenza vitale che nessun discorso può contenere<sup>312</sup>. Così, nell'ultima parte del discorso, si comprende che il "contrappasso" del verismo non coincide con un azzeramento dell'esperienza letteraria, ma con il suo rovesciamento più fecondo,

---

<sup>310</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, cit., p. 83.

<sup>311</sup> Sul paradigma realistico e sulla crisi della scrittura come trasparenza si veda R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>312</sup> Per la concezione del silenzio e della parola letteraria come luogo di eccedenza e non di rappresentazione cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit.

esponendola al rischio, ma è proprio in tale rischio che ritrova la sua funzione conoscitiva più feconda, in senso negativo e problematico.

Insieme a *Sei personaggi in cerca d'autore*, le *Novelle per un anno* (il cui disegno complessivo [...] è stato concepito, non casualmente, a pochi mesi di distanza dal dramma) sono uno dei massimi capolavori dell'allegorismo moderno, vuoto e negativo, e tuttavia ancora animato da un'esigenza di *quête*. Questo mondo gesticolante e urlante sembra aggirarsi convulsamente e confusamente alla ricerca di un senso senza trovarlo e tuttavia ancora, in qualche modo, postulandolo.<sup>313</sup>

Il silenzio di Ciaulà, la frattura dell'avvocato, la vertigine di Belluca non sono fallimenti linguistici, ma aperture: la parola cede per far emergere il punto in cui l'uomo non è più rappresentabile, ma è comunque, irriducibilmente, presente. L'ultimo scacco del verismo diventa allora la prima possibilità di un'altra verità — una verità senza garanzie e senza forma, che brucia nel margine in cui la parola tace ma la vita appare nella sua nuda intensità<sup>314</sup>.

Lo scrittore pare avere il controllo della sua scrittura, può diventare capace di una grande padronanza delle parole, di quel che vuole che esse esprimano. Ma questa padronanza si limita a metterlo e a mantenerlo in contatto con la naturale passività ove la parola, non essendo altro che la sua stessa apparenza o l'ombra di una parola, non può mai essere dominata né colta, rimane l'inafferrabile, il non-inafferrabile, il momento indeciso del fascino.<sup>315</sup>

Dunque, la parola, spezzandosi, smette di essere uno strumento di rappresentazione fedele (come voleva il verismo) e diventa il varco attraverso cui appare ciò che dell'uomo non può essere fissato in una forma. Allo stesso modo, la padronanza dello scrittore non serve a catturare il reale, ma a condurlo verso quel punto in cui il linguaggio si apre al suo stesso limite, lasciando affiorare una verità che non può essere detta, ma solo mostrata nella sua vibrazione.

Ove egli si trova, solo l'essere parla – il che vuol dire che non parla neanche la parola, ma che essa è, cioè si consacra alla pura passività dell'essere. Quindi, laddove scrivere significa consegnarsi all'interminabile, lo scrittore, che accetta di sostenere l'essenza, perde la

---

<sup>313</sup> R. Luperini, *Pirandello*, cit., pp. 140-141.

<sup>314</sup> Sul concetto di verità non rappresentativa e sulla dimensione intensiva dell'esperienza letteraria moderna cfr. R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit.

<sup>315</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 17.

facoltà di dire “io”. Perde anche la facoltà di poter far sì che altri dicano “io”. Pertanto, non è assolutamente in grado di dare vita, grazie alla sua creatività, a personaggi cui possa garantire la libertà. L’idea del personaggio, così come quella della forma tradizionale del romanzo, non è altro che un compromesso a cui l’autore giunge nel tentativo di preservare il rapporto con il mondo e con se stesso, poiché egli è come strappato da sé dalla letteratura alla ricerca della propria essenza.<sup>316</sup>

Quando lo scrittore si abbandona davvero alla dimensione più profonda dell’essere, la parola non è più qualcosa che egli usa o controlla: è un puro accadere, una vibrazione passiva. In quel punto l’autore perde la possibilità di dire “io” e, di conseguenza, anche quella di creare personaggi realmente liberi o compiuti. Le figure del romanzo e della novella diventano allora compromessi, tentativi di mantenere un legame con il mondo e con un’identità ormai in frantumi, mentre la scrittura stessa continua a strapparli da sé in cerca di un’essenza che non si lascia fissare.

In questo senso, Ciaulà, Belluca e l’uomo della *Carriola* non sono soltanto figure narrative; sono già i segni viventi della trasformazione che investe l’intero statuto del personaggio moderno. Essi non obbediscono più all’autore, non incarnano un’idea controllata, non servono un disegno narrativo stabile. Al contrario, nascono proprio nel punto in cui l’autore arretra, si incrina, perde il diritto di dire “io” e dunque di imporre un ordine. La loro “ribellione” non è un atto volontario, ma l’effetto necessario della morte simbolica dell’autore: quando egli tace, il personaggio comincia finalmente a parlare — o, come in queste novelle appena analizzate, a mostrarsi nella sua verità silenziosa. Ed è qui che si vede la nascita del personaggio moderno: una figura non più costruita, ma rivelata; non più dipendente da una volontà creatrice, ma libera nella misura in cui sfugge a ogni forma.

[...] figura costante delle *Novelle per un anno* è quella dell’individuo *ergotante*, che parla e ragiona e sragiona, si arrovella, fa congetture e ipotesi, deprivato di ogni garanzia di certezza e di verità, cosciente della propria inevitabile parzialità e tuttavia mai arreso di fronte alla prospettiva di una totale insignificanza.<sup>317</sup>

Sono personaggi vivi perché eccedono chi li ha scritti, perché non coincidono con la pagina che li contiene; la loro vita inizia dove finisce l’autorità dell’autore. Così la letteratura moderna, nel momento in cui accetta la propria impossibilità — l’impossibilità di dominare la parola, l’identità, la forma — scopre la sua forza più radicale: non creare

---

<sup>316</sup> Ivi, p. 19.

<sup>317</sup> R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, cit., pp. 128-129.

mondi finiti, ma aprire spazi in cui la vita può affiorare senza padrone. Di conseguenza, la morte dell'autore non segna una perdita, ma una liberazione: il passaggio da una letteratura che rappresenta a una che lascia emergere; da personaggi obbedienti a creature che sfuggono, resistono, vivono. È in questa fuga — in questo atto di ribellione silenziosa — che il personaggio moderno trova la propria nascita e la letteratura il suo nuovo inizio.

## Conclusione

Il percorso di analisi sviluppato in questa tesi ha consentito di mettere in luce come le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello costituiscano un momento decisivo nella storia del personaggio letterario moderno, in dialogo diretto e continuo con le altre opere maggiori dell'autore, elaborate all'incirca negli stessi anni. Attraverso forme narrative brevi ma densamente stratificate, Pirandello sviluppa una riflessione radicale sulla rappresentazione dell'identità, sulla funzione dell'autore e sulla possibilità stessa di dare una forma stabile alla vita, riflessione che attraversa simultaneamente teatro, romanzo e racconto breve. Le novelle si configurano così non come un repertorio separato o subordinato, ma come un vero e proprio laboratorio teorico parallelo, in cui la crisi del soggetto moderno si manifesta con particolare intensità e concentrazione, in piena consonanza con le coeve opere teatrali e romanzesche.

L'analisi delle novelle metanarrative ha mostrato come Pirandello smantelli dall'interno l'idea di un autore sovrano e di un personaggio interamente subordinato al progetto narrativo. In testi come *Tragedia di un personaggio*, *Personaggi* e *Colloqui coi personaggi*, il rapporto autore-personaggio viene portato in primo piano e trasformato in oggetto di riflessione esplicita: il personaggio, lungi dall'essere una mera finzione, acquista una propria necessità esistenziale e si impone come figura dotata di una logica interna autonoma. Tale dinamica mette in crisi non solo il controllo dell'autore sulla narrazione, ma anche la concezione tradizionale della letteratura come spazio di rappresentazione ordinata e coerente del reale. Il personaggio pirandelliano nasce così come entità eccedente, irriducibile a un'unica forma e refrattaria a ogni definizione conclusiva. Nelle novelle incentrate sul conflitto con le norme sociali, giuridiche o professionali, la ribellione del personaggio assume una dimensione meno consapevole ma altrettanto significativa. In racconti come *Il pipistrello*, *Il dovere del medico* e *La giara*, Pirandello mostra come l'identità individuale venga compressa all'interno di ruoli e funzioni che pretendono di esaurirne il senso. Il personaggio, pur muovendosi all'interno di questi dispositivi, ne rivela l'artificialità e l'inadeguatezza, mettendo in luce la frattura tra la vita, mobile e imprevedibile, e la forma, rigida e normativa. In questo contesto, la ribellione non si manifesta come gesto eroico o consapevole, ma come attrito continuo, come disallineamento strutturale tra l'individuo e il sistema che lo ingloba. È proprio in questa frizione che prende forma il personaggio moderno, definito più dalla sua incongruenza che dalla sua coerenza. Un ulteriore livello di complessità emerge nelle novelle del

momento rivelativo, quali *Il treno ha fischiato*, *Ciaulà scopre la luna* e *La carriola*, in cui la ribellione si consuma sul piano della coscienza. Qui Pirandello mette in scena epifanie improvvise che spezzano la continuità dell'esistenza quotidiana e aprono uno spazio di consapevolezza tanto liberatorio quanto doloroso. Il personaggio scopre l'esistenza di una vita possibile al di là delle maschere sociali e narrative che lo definiscono, ma questa scoperta non coincide mai con una reale emancipazione. Al contrario, la rivelazione segna un punto di non ritorno, una frattura irreversibile tra ciò che l'individuo è costretto a essere e ciò che intuisce di poter essere. In questo scarto si concentra la dimensione tragica dell'esperienza pirandelliana, temperata però dall'umorismo, che consente di osservare la crisi dell'identità senza ricomporla in una sintesi pacificata.

Nel loro insieme, le *Novelle per un anno* restituiscono un'immagine del personaggio come figura essenzialmente instabile, attraversata da tensioni irrisolte e priva di un centro unitario. Tale instabilità non rappresenta un limite, ma il tratto distintivo della modernità pirandelliana, che si colloca in dialogo con le più ampie trasformazioni culturali, filosofiche e sociali dell'Europa tra Otto e Novecento. La dissoluzione dell'io compatto, la crisi delle grandi narrazioni e il venir meno di punti di riferimento assoluti trovano nei personaggi pirandelliani una traduzione narrativa di straordinaria efficacia.

In questa prospettiva, la ribellione del personaggio non può essere interpretata come un semplice espediente narrativo o come una provocazione formale, ma come il sintomo di una crisi più profonda che investe il rapporto tra individuo e realtà, tra rappresentazione e verità. Il personaggio moderno nasce proprio da questa frattura: non come figura risolta, ma come interrogativo aperto, come luogo di conflitto permanente tra istanze contraddittorie. Pirandello non offre soluzioni, né propone modelli alternativi di identità; al contrario, insiste sull'impossibilità di ogni ricomposizione definitiva, facendo della contraddizione il principio strutturante della sua poetica.

Sulla base di quanto emerso, le *Novelle per un anno* si impongono come un contributo autonomo e decisivo alla riflessione novecentesca sul personaggio letterario, elaborato negli stessi anni anche nelle opere maggiori di Pirandello e in costante dialogo con queste. Esse non si limitano a prefigurare gli sviluppi più radicali del teatro pirandelliano (metateatro), ma mostrano come la forma breve possa diventare uno spazio privilegiato di sperimentazione teorica, capace di cogliere con particolare intensità le fratture della modernità. Il personaggio pirandelliano, nella sua continua oscillazione tra vita e forma, tra ribellione e costrizione, tra consapevolezza e illusione, emerge così come una figura

paradigmatica della letteratura del Novecento e continua a interrogare il lettore contemporaneo sul senso dell'identità e sui limiti di ogni rappresentazione.

## Bibliografia

- N. Abbagnano, G. Fornero, G. Burghi, *La filosofia. Vol. 3A-3B: Da Schopenhauer a Freud-Dalla fenomenologia a Gadamer*, Padova, Paravia, 2009;
- B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017;
- R. Alonge, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1997;
- F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, Bari, Laterza, 1997;
- M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, a cura di Margherita De Michiel e A. Ponzio, Bari, Edizioni del Sud, 1997;
- R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972;
- R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988;
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1966;
- H. Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, Lanciano, R. Carabba, 1919;
- H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris, 1907 (prima edizione);
- H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002 (edizione in italiano commentata);
- A. Binet, *Le alterazioni della personalità*, trad. it., Roma, Giovanni Fioriti Editore, 2016;
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Milano, ilSaggiatore, 2018;
- Introduzione di Italo Borzi a *Le novelle per un anno. La mosca, L'uomo solo, Il silenzio*, L. Pirandello, Milano, Mondadori, 1922;
- S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carrocci editore, 2016;
- J. Burrow, *La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848-1914*, Bologna, Il Mulino, 2002;
- M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976;
- M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2018;

- P. Casella, «Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione», *Rassegna di letteratura italiana*, MMXI, n. 37 (2011);
- P. Casini, *Alle origini del Novecento. "Leonardo", 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002;
- A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*. Roma, Carrocci editore, 2024;
- A. Cinquegrani, *Pirandello e la persuasione. Note su Sei personaggi in cerca d'autore*, Venezia, Edizioni Cà Foscari, 2020;
- G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, ilSaggiatore, 2016;
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971;
- G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Venezia, Marsilio Editori, 1994;
- A. L. De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1971, p. 196 cit. in G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», *Rivista di letteratura italiana*, XXII, I (2004);
- N. De Vecchi Pellati, «Pirandello: uno stile "fuori di chiave". Strategie dell'umorismo nelle "Novelle per un anno"», *Italianistica*, XXIX, n. 1 (2000). Commento di Pier Luigi Cerisola;
- C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Pesaro, Metauro Edizioni, 1998;
- C. Donati, A. T. Ossani, *Pirandello nel linguaggio della scena. Materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, Ravenna, Longo Editore, 1993;
- É. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, trad. it. di A. M. Pagano, Bari, Laterza, 1983;
- M. Foucault, *Il potere e la parola*, Bologna, Zanichelli S.p.A., 1978;
- M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004;
- S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, qualsiasi edizione;
- S. Freud, *L'Io e l'Es*, qualsiasi edizione;
- H. G. Gadamer, *Verità e metodo. Fondamenti di un'estetica filosofica*, trad. it. di F. Fornari, Milano, Bompiani, 1996;
- A. Gargani, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, 1979;

- A. Gargani, *Il coraggio di essere*, Bari, Laterza, 1987;
- G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», *Rivista di letteratura italiana*, XXII, I (2004);
- G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976;
- E. Grimaldi, «Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture fra le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello», *Critica letteraria*, XXXVI, fasc. III, n. 140/2008;
- M. Heidegger, *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, trad. it. di P. Chiodi, a cura di F. Volpi, Milano, Longanesi, *I grandi libri*, 2005;
- M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica (Einführung in die Metaphysik)*, trad. it. di G. Masi, a cura di G. Vattimo, Milano, Ugo Mursia Editore, *Biblioteca di filosofia*, 2016;
- G. Langella, *Il mito della vita interiore. Studi su "La Voce"*, Milano, Vita e Pensiero, 1988;
- G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1970;
- R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Bari, Laterza, 1992;
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1981;
- R. Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999;
- G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992;
- C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984;
- K. Marx, *Il Capitale*, Libro I, trad. it. Milano, Editori Riuniti, 1975;
- G. Munafò, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1971;
- R. Musil, *Diari 1899-1941*, Torino, Einaudi, 1980;
- F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, qualsiasi edizione;
- F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1977 (e successive ristampe);
- F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, qualsiasi edizione;
- F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, qualsiasi edizione;

- L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, qualsiasi edizione;
- L. Pirandello, *L'umorismo*, Bari, Laterza, 1908;
- L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1922;
- L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, p. 619 cit. in G. Genco, «La dimensione scenica delle novelle di Pirandello ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio», *Rivista di letteratura italiana*, XXII, I (2004);
- L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, qualsiasi edizione;
- L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, qualsiasi edizione;
- G. Prezzolini, *Vita intima*, Abano Terme, Piovesan Editore, 1992;
- B. Porcelli, «Coppie di personaggi nelle novelle pirandelliane», *Italianistica*, XXIII, n. 3, (settembre/dicembre 2003);
- G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, Roma, Carrocci editore, 2024;
- C. Segre, *Introduzione a Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1970;
- G. Taviani, «Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello», *Allegoria*, XIII, n. 37 (2001);
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009;
- A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923;
- P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986;
- M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. it. Milano, Mondadori, 2001;
- F. Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 1983;
- É. Zola, *Il romanzo sperimentale. Il Manifesto del Naturalismo*, trad. it. di I. Zaffagnini, collana *Il sogno di Gutenberg*, Milano, Luni Editrice, 2025.

## Sitografia

<https://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/.do>

[https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte\\_e\\_coscienza\\_oggi.html](https://www.edimediafirenze.it/IMM/intropir/Arte_e_coscienza_oggi.html)

<https://www.italinemo.it/>

<https://liberliber.it/>

<https://www.pirandelloweb.com/>

<http://europsprachkritik.com/it/home-eso-3/che-cosa-e-la-sprachkritik-europea/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello/>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello)

<https://it.wikisource.org/wiki/L%27umorismo>