Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura Italiana
Percorso moderno e contemporaneo

Tesi di Laurea

IL TEMA DEL VIAGGIO REALE E MENTALE NELLE *NOVELLE PER UN ANNO* DI LUIGI PIRANDELLO

Relatore
Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori
Prof. Aldo Maria Costantini
Prof.ssa Michela Rusi

Laureanda
Linda Attrovi
Matricola 825576

Anno Accademico
2011 / 2012

INDICE

CAPITOLO PRIMO

Per un esame della novellistica pirandelliana p. 3

I.1 *Le novelle per un anno*: genesi e sviluppo p.4

I.2 La struttura complessiva e le tematiche pirandelliane p. 9

I.3 Il tema del viaggio p. 15

CAPITOLO SECONDO

Il viaggio come spostamento reale p. 19

II.1 Verso l'altrove p. 22

II.2 L'amarezza del *nostos* p. 37

II.3 Il viaggio come epifania della verità p. 42

II.4 Il tragitto come cronotopo p. 72

II.5 Novelle caratterizzate da una tematica unica e singolare p. 81

CAPITOLO TERZO

L'importanza del paesaggio: analisi di alcuni simboli e temi letterari p. 87

CAPITOLO QUARTO

Il viaggio come fuga mentale p.107

CAPITOLO QUINTO

Il treno e la stazione ferroviaria nell'immaginario pirandelliano p. 129

BIBLIOGRAFIA p.151

CAPITOLO PRIMO

Per un esame della novellistica pirandelliana

Le novelle per un anno di Luigi Pirandello costituiscono un vasto corpus ricco di spunti tematici che possono essere rintracciati seguendo un percorso che coinvolge tutte le quindici raccolte che lo compongono. Nella lettura delle ben 237 novelle, i possibili temi affiorano continuamente, creando delle reti fitte e complesse che si intrecciano e si sovrappongono tra loro.

Fra le tante possibilità, una mi ha colpito più delle altre: è il tema del viaggio, dello spostamento e della fuga; delle probabili ma quasi mai realizzabili soluzioni ai problemi che questo comporta; il viaggio obbligato, che può portare a perdere o a ritrovare se stessi. Anche in questo tema, come negli altri, si possono individuare dei percorsi differenziati e, partendo da questi, delle ulteriori diramazioni. In base a tali considerazioni ho individuato due grandi filoni: quello dello spostamento fisico dei personaggi e quello del viaggio come fuga mentale in quanto atto liberatorio da una situazione opprimente. Inoltre, approfondirò uno tra i tanti fili comuni che percorre entrambi gli orientamenti e che li collega tra loro: è quello dei treni e delle stazioni ferroviarie, luoghi della modernità e di incontri, di rumori e di solitudine.

Da queste tre basi di partenza si snodano le novelle che assumono tali argomenti come tematica principale o secondaria: ogni intreccio è unico ma collegabile agli altri da sottili rimandi, evocazioni, similitudini.

Prima di addentrarmi nell'argomento proprio della mia tesi è mia intenzione presentare le *Novelle per un anno*, opera vastissima e di fondamentale importanza nell'ideologia pirandelliana, accennando alla sua genesi, alle diverse fasi di pubblicazione e alla struttura generale dell'opera e delle singole novelle.

I.1 *Le novelle per un anno*: genesi e sviluppo

Le novelle per un anno sono state composte da Luigi Pirandello lungo tutto l'arco della sua vita, dai primi esempi scritti negli anni della giovinezza fino a quelli della tarda maturità, che termineranno solo con la sua morte nel 1936. L'uso assiduo della novella ci permette di capire come lo stesso Pirandello considerasse fondamentale tale esperienza, che consentiva di narrare in poche pagine la vicenda di un personaggio, un caso, una situazione emblematica. Questa scelta ebbe inoltre un carattere funzionale alla loro iniziale pubblicazione su riviste e giornali[1].

Il genere della novella vedrà nell'Ottocento una sostanziale rifondazione, sia negli aspetti formali, che in quelli stilistici, tematici e strutturali[2]. Furono, tra l'altro, le influenze europee ed il rinnovato rapporto col romanzo a promuoverla genere della modernità: questa rivalutazione generò un pubblico nuovo, quello dei giornali, che ne fruiva in modo distratto e frammentario. La movimentata vita quotidiana affermò un genere

[1] ENZO LAURETTA, *Le novelle per un anno*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980, pp.19-32.

[2] ENRICO MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988,* Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 44-45.

veloce e non impegnativo come invece lo è il romanzo che richiede una lettura lenta e soprattutto attenta.[3]

La fedeltà di Pirandello al genere della novella non può essere motivata sulla base della precaria condizione economica in cui versava. La ragione principale va rintracciata nell'essenzialità e brevità, specifica di questa forma letteraria[4].

L'attività narrativa, che in tutto ha prodotto 237 novelle (di cui 211 facenti parte delle *Novelle per un anno*), ha avuto dei picchi compositivi durante l'arco della sua vita, mentre in altri periodi si presentano rallentamenti più o meno significativi. È possibile rintracciare nel primo quindicennio del secolo scorso una stagione di fervente attività, mentre negli anni che coincidono con la produzione teatrale, tra il 1915 e il 1916, riscontriamo un rallentamento[5].

La prima raccolta di novelle venne pubblicata nel 1894 a Roma col titolo *Amori senza amore* dall'editore Bontempelli. Molte novelle, come ho già accennato, vennero inizialmente diffuse su periodici e giornali tra cui «Il Marzocco», «Nuova Antologia», «La domenica italiana» e, a partire dal 1909 compariranno soprattutto sul «Corriere della sera». Durante i primi vent'anni del Novecento le novelle verranno raccolte dallo stesso Pirandello in quindici volumi e, nel 1922, lo scrittore ne progettò la sistemazione e

[3] Come spiega Giovanna Taviani, Pirandello non amava particolarmente la forma che il genere aveva assunto come tipo di intrattenimento. Lo accennava nei suoi testi spesso in tono ironico e provocatorio e, modificando la tendenza da lui avversata, riuscì a rinnovare dall'interno il suo genere prediletto. GIOVANNA TAVIANI, *Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in «Allegoria», n. 37, gennaio-aprile 2001, pp. 14-37.

[4] *Ivi*, p. 15.

[5] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo editore, 1983, p. 9.

pubblicazione in un'unica grande raccolta dal titolo *Novelle per un anno*, affidandola alla casa editrice Bemporad di Firenze.

In quest'opera vennero sostituiti quasi tutti i titoli delle raccolte precedenti tranne *La vita nuda* e *Berecche e la guerra*.

I singoli volumi che compongono le *Novelle per un anno* non sono altro che delle ulteriori raccolte di testi composte ognuna da quindici novelle (tranne *Berecche e la guerra* che ne contiene otto). Ogni volume prende il titolo della prima novella della raccolta, eccezion fatta per *Una giornata* che si serve, al contrario, del titolo dell'ultima novella. I volumi non osservano alcuna sistemazione tematica o cronologica. I titoli dei singoli testi sono spesso collegati a particolari minimi e apparentemente marginali della narrazione, acquisendo solo a posteriori, dopo lo snodarsi della vicenda, un significato compiuto[6].

Nel 1922 l'editore Bemporad pubblicò i primi cinque volumi: *Scialle nero, La vita nuda, La rallegrata, L'uomo solo, La mosca*. Nell'*Avvertenza* Pirandello dichiara di non voler assegnare alla sua raccolta un'impronta classica o tradizionale[7]. Infatti scrive:

> raccolgo in un sol corpo tutte le novelle pubblicate finora in parecchi volumi e tant'altre ancora inedite, sotto il titolo *Novelle per un anno* che può sembrare modesto e, al contrario, è forse troppo ambizioso, se si pensa che per antica tradizione dalle *notti* o dalle *giornate* s'intitolarono spesso altre raccolte del genere alcune delle quali famosissime.[8]

---

[6] PIETRO GIBELLINI, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo*, in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, t. I, Firenze, Giunti, 1994, p. XII.

[7] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 10-11.

[8] LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. II, t. 2, a cura di MARIO COSTANZO, Milano, Mondadori, 2007, p. 1071, (1985[1]).

In questo passo allude palesemente alla raccolta trecentesca del *Decameron* boccacciano, all'orientale *Mille e una notte* o al seicentesco *Pentamerone* di Basile.

Poi continua:

> secondo l'intenzione che mi ha suggerito questo titolo, avrei desiderato che tutt'intera la raccolta fosse contenuta in un volume solo, di quei monumentali che da gran tempo ormai per opere di letteratura non usano più. L'Editore (e chi legge ne intenderà facilmente le ragioni) non ha voluto seguirmi in questo desiderio, e m'ha anzi consigliato di dividere la raccolta non in dodici volumi, di trenta e più novelle ciascuno, come almeno m'ero rassegnato a chiedergli, ma in ventiquattro. […] M'affretto ad avvertire che le novelle in questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi, né di ciascun giorno dell'anno.[9]

Certe interpretazioni compiute su tale *Avvertenza*, tentano di individuare nelle parole dello scrittore la ricerca ad «attuare tale classica impalcatura»[10]. Alcuni studiosi, tra cui Enzo Lauretta[11], ritengono «inutile stabilire fasi e tempi di crescita o di declino o di mutamento d'indirizzo, così come risulta vano il disegno di individuare o fissare i criteri organizzativi dell'opera»[12].

Pietro Gibellini[13] suppone che la «collocazione sistematica della novella eponima in apertura di ogni raccolta presuppone una topografia voluta»[14] e che il titolo attribuito alla raccolta permetta di individuare un'interrogazione dell'autore sul «sentimento del tempo»[15]. Secondo lo

---

[9] *Ibidem.*

[10] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 10.

[11] ENZO LAURETTA, *Le novelle per un anno*, cit., pp. 19-32.

[12] *Ivi*, p. 19.

[13] PIETRO GIBELLINI, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo,* cit., pp. XIV-XV.

[14] *Ivi*, pp. XIV-XV.

[15] *Ivi*, p. XVI.

studioso il tempo viene «ritmato sulle misure del macrovolume-annuario, poi parcellizzato nei dodici tomi mensili e finalmente nei ventiquattro libri-ora»[16]. Le *Novelle per un anno* risultano essere così un racconto della vita umana, di tutte le storie che la compongono nell'arco del tempo.

Da parte mia, ritengo che non si debba scartare del tutto l'ipotesi di una pur lontana influenza delle classiche strutture di composizione novellistica. Nonostante la dichiarata avversione per questo tipo di forme narrative e la difficoltà nel rintracciare un collegamento tra le novelle, solo la decisione di volerle dividere in raccolte singole che riprendono il titolo dalla prima che le compone, rivela una forma di organizzazione e forse un filo conduttore che lo scrittore siciliano voleva mascherare con abilità.

Nelle novelle pubblicate nell'edizione del 1922, le varianti rispetto alle precedenti versioni riguardano soprattutto l'aspetto stilistico e linguistico, raramente il versante tematico.

In tutto vennero pubblicati quindici volumi delle *Novelle per un anno*: tredici presso l'editore Bemporad tra il 1922 e il 1928, uno (*Berecche e la guerra*) nel 1934 presso Mondadori, e l'ultimo (*Una giornata*) uscì postumo nel 1937. Il trasferimento alla Mondadori riportò in vita l'antico sogno di Pirandello, già manifestato nell'*Avvertenza* del 1922, di realizzare un'edizione delle sue novelle in pochi volumi. Tale desiderio non lo vide mai attuato in vita ma venne concretizzato dalla Mondadori nel 1937 e nel 1938, quando venne pubblicata un'edizione in due grossi volumi nella collana "Omnibus" che comprendeva tutte e quindici le raccolte.

---

[16] *Ibidem*.

Quest'ultima pubblicazione possedeva in allegato un'appendice che raccoglieva novelle inizialmente escluse.

L'attività novellistica, come ho già accennato, ha avuto un rallentamento durante la stesura delle opere teatrali. Varie testimonianze e scritti però dimostrano la scarsa attenzione di Pirandello verso il mondo del teatro[17]. Nonostante questo, la celebrità che arrivò con *Sei personaggi in cerca d'autore* portò lo scrittore siciliano ad accantonare la sua grande passione di novelliere. Tale amore riaffiorò a partire dal 1930 quando riprese un'assidua scrittura narrativa.

I.2 La struttura complessiva e le tematiche pirandelliane

Le novelle pirandelliane palesano in poche pagine la sua ideologia e il suo pensiero. Tutte pongono dei quesiti, dei dubbi a cui non viene quasi mai data una risposta univoca e sicura ma aperta e possibilista. I temi affrontati, che vanno dalle ingiustizie, alle maschere indossate da ogni individuo, alla problematica sociale, lasciano alla fine un'amarezza, la rassegnazione di non trovare una via di uscita. Al centro di tutto si accampa la condizione umana, dinanzi all'individuo precipitato in una solitudine e in un'angoscia senza rimedio.

Per lo scrittore la condizione dell'uomo è sospesa fra due possibilità: da un lato essere trascinati dalla vita mutevole, dall'altro rimanere «bloccati nel circolo della propria coscienza, che ci vincola ad un istante, un evento, una passione»[18]. La vita è «un'alternativa di cristallizzazioni e

[17] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 12.

[18] SALVATORE BATTAGLIA, *Pirandello narratore*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani: Venezia, Fondazione «Giorgio Cini» 2-5 ottobre 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 26.

dissolvimenti»[19]. Spesso traspare dalle sue parole la delusione e la frustrazione di un uomo che vede nella vita e nel mondo innumerevoli ingiustizie che non si ricompongono in un lieto fine. Il conflitto con la realtà e con la sfera sociale è presente in quasi tutti i personaggi pirandelliani e si palesa in maniera più o meno rilevante a seconda delle vicende narrate. La soluzione che si offre è spesso l'evasione dalla realtà mediante la fantasia e il sogno che permettono di «scampare alla logorante compressione del vero e ci affidano […] alla festosa esaltazione della follia»[20]. Tale rimedio non costituisce un espediente al problema ma ne fa conseguire solo un'apparente e momentaneo sollievo dalla realtà che schiaccia e sgomenta.

Tutte le tematiche affrontate vengono trasposte nei testi con un filo di umorismo, il famoso ′sentimento del contrario′ pirandelliano. Questo parte dalla riflessione profonda su qualcosa che in apparenza potrebbe condurre unicamente al riso ma in realtà cela una profonda tristezza e angoscia esistenziale[21].

---

[19] *Ivi*, p.27.

[20] ETTORE MAZZALI, *Note sulla struttura della novella pirandelliana*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani,* cit., p. 69.

[21] LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di PERGENTINA PEDACCINI FLORIS, Roma, Angelo Signorelli editore, 1993. Famoso è l' esempio della «vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili». Questa figura femminile inizialmente porta Pirandello al riso in quanto avverte in essa il contrario di ciò che una signora rispettabile dovrebbe rappresentare. A partire dalla scena appena decritta, lo scrittore discerne ′l'avvertimento del contrario′ al ′sentimento del contrario′ che avviene nel momento in cui prende coscienza della nascosta sofferenza di quella donna, che forse «non prova nessun piacere a pararsi così come un pappagallo».

Le novelle sono «prima ancora del teatro, il luogo di un'′inchiesta′ attenta e lucida»[22] e anche «il palcoscenico dove la vicenda è portata al giudizio del pubblico»[23].

Nel vasto repertorio narrativo pirandelliano, Lauretta[24] individua due categorie principali di persone: quelle che si vedono vivere e che, acquisendo coscienza critica di sé diventano dei personaggi, e quelle che rimangono ignare della loro condizione e si fissano in una ′sfera vegetante′.

Sempre secondo lo studioso[25], è possibile individuare dei percorsi seguiti da Pirandello in tutte le sue novelle, una sorta di ′ipotesi di lavoro′ sul quale concentrarsi per non perdersi nell'infinità delle trame. Tutto questo però non deve essere considerato un tentativo di rintracciare un modulo fisso usato dallo scrittore, ma una modalità per facilitare l'analisi dell'intricata e infinita trama di temi affrontati.

Molte vicende presentano inizialmente un prologo caratterizzato da una situazione preesistente e ferma, priva di cambiamenti o sviluppi. In questa staticità si inserisce un nuovo elemento, un cambiamento che modifica o stravolge la situazione provocando il movimento dell'azione. La rottura delle consuete abitudini e della quotidiana e spesso monotona routine, non può mantenere più le cose come prima. Spesso il protagonista prende coscienza della sua fittizia e apparente normalità che lo spinge alla ricerca di un'evasione. La fuga non trova quasi mai soluzione e spesso viene

[22] ENZO LAURETTA, *Le novelle per un anno*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani* cit., p. 21.

[23] *Ivi*, p. 22.

[24] *Ibidem.*

[25] *Ivi*, pp. 23-32.

punita con la regressione del personaggio, costretto a recuperare lo schema iniziale[26].

In altre novelle troviamo il modulo rovesciato: all'inizio della vicenda viene presentata una situazione già modificata e solo in un secondo momento ne viene illustrato l'antefatto. Il risultato però non cambia: nonostante l'esplosione di un nuovo avvenimento e la momentanea deviazione dalla norma, il personaggio ritorna alla stasi iniziale.

Non vi è quindi una possibile soluzione al mutamento; l'unica decisione realizzabile è quella finale e definitiva della morte.

In sostanza, si possono identificare delle tappe quasi fisse nella lettura del repertorio novellistico. Lo stesso Lauretta le individua elencandole nei termini seguenti: la 'norma', la 'rottura', lo 'scacco' e il 'rientro nella routine'[27]. Anche secondo Jorn Moestrup[28], vi è la possibilità di rintracciare un insieme di tematiche. Il nucleo della novella è costituito da:

> una determinata situazione esistenziale presentata e descritta sostanzialmente in due modi o breve attimo che racchiude un fatto o una rapida serie di fatti, dalle conseguenze immediate e spesso violente - o anche una situazione prolungata nel tempo ma identica a se stessa.[29]

La creazione di uno schema entro il quale fissare le tematiche pirandelliane però, deve essere un'operazione attenta a non serrare la vastità e unicità di ogni singola novella in una griglia schematica e fredda.

È inoltre possibile individuare nelle novelle uno spunto esistenzialista legato alla tematica dell'angoscia umana: questa si manifesta nel momento

---

[26] *Ivi*, p. 24.

[27] *Ivi*, p. 26.

[28] JORN MOESTRUP, *Struttura della novella pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani,* cit., pp. 33-41.

[29] *Ivi*, p. 33.

in cui si ha piena libertà e responsabilità di azione, fattore che porta spaesamento e creazione di illusioni[30]. Libertà non significa indipendenza e autonomia ma, al contrario, implica la condanna di avere la responsabilità della vita altrui oltre che di quella propria.

In Pirandello l'angoscia si manifesta in quanto non sussiste la possibilità di conoscere la vera e autentica natura dell'uomo ma solo l'apparenza. L'essenza del singolo individuo si scompone in infinite forme impossibili da comprendere perché non vengono chiarite le interpretazioni altrui. Quindi si viene a creare una maschera che, per quanto sia relativa e fittizia, assegna un carattere di permanenza a quella forma, impedendo l'interpretazione dell'animo umano.

L'angoscia, spesso causata dal peso della società che opprime l'uomo, provoca la solitudine del personaggio e l'incomprensione tra gli individui. La società risulta essere inautentica e convenzionale, e per questo deve lasciare spazio all'autenticità e al valore del singolo individuo[31].

L'elemento umoristico, in tal caso, acquisisce una forte valenza: chi ha compreso il gioco della vita e la sua più effimera apparenza, non riesce più ad ingannare se stesso e gli altri ma non può nemmeno più godere della vita stessa. Ecco perché l'uomo è costretto ad autoingannarsi creandosi una realtà consapevolmente fittizia per poter vivere serenamente[32].

---

[30] MADELEINE STRONG CINCOTTA, *L'esistenzialismo nelle novelle di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani,* cit., pp.103-104.

[31] VERA PASSERI PIGNONI, *Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, cit., p. 854.

[32] EMILIA MIRMINA, *Pirandello novelliere*, Ravenna, Longo editore, 1973, pp. 79-82.

La società e le regole che la dominano vengono vissute come una specie di morsa, una grande recita in cui prevale la solitudine degli individui; una finzione che non permette la comunicazione tra le persone ma le isola in tristi realtà. Ecco che il mondo autentico delle novelle pirandelliane deve:

> presentarsi come un campionario di gesti , di vicende e di persone paranormali, in contrasto con le regole del buon senso, oltre che con quelle del consueto vivere civile; un mondo, nel quale la verità confina con la pazzia, perché nel suo ritratto si vuole sottolineare l'incongruenza dei mille volti esteriori della realtà sociale[33].

A livello linguistico, è possibile individuare delle fasi distinte nella produzione novellistica caratterizzate da modi differenti di espressione. La studiosa Taviani[34], riconosce nella prima parte del corpus, che comprende le novelle anteriori al *Fu Mattia Pascal*, un adattamento della parola ai diversi personaggi. Le parole non rispecchiano l'autore ma i protagonisti delle vicende: l'idea è quella dell'impersonalità, di una parola anti-letteraria e anti-dannunziana che, invece di essere ideata compiutamente dall'autore, deve risultare creata dai singoli individui e dal loro particolare modo di espressione. Vi è fiducia nel valore del linguaggio, «nell'efficacia della parola che possa dar voce ad una verità e che possa modificare una situazione»[35].

La seconda fase, che va dal *Fu Mattia Pascal* agli anni venti del Novecento, comprende le novelle dal carattere più prettamente umoristico nelle quali si indebolisce il valore della parola. Il linguaggio perde l'importanza avuta in precedenza in quanto non più capace di modificare gli

[33] *Ivi*, p. 91.

[34] GIOVANNA TAVIANI, *Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello,* cit., pp. 20-29.

[35] *Ivi*, p. 24.

eventi. La lingua acquisisce un carattere ′convenzionale′ e i personaggi si «aggirano senza più un linguaggio proprio»[36]; sembrano manipolati da un punto di vista non loro identificabile con la stessa società.

Nella fase ancora successiva, che comprende le ultime novelle, è evidente la presenza di un linguaggio più astratto e infantile che cerca di addentrarsi nella parte nascosta delle cose. Il personaggio pirandelliano, deluso e arreso a un'amara solitudine, lascia che parlino direttamente le impressioni e le sensazioni. Ecco perché Taviani parla di un passaggio dalla ′parola′ al ′silenzio′[37]: da un personaggio ′parlante′ che si affida ancora al potere di cambiamento del linguaggio, si passa al protagonista ′silenzioso′ e ′deluso′ dalla vita fino al punto di non fidarsi più nemmeno del mezzo più comune e comunicativo che l'uomo ha a disposizione.

I.3 Il tema del viaggio

All'interno del vasto panorama tematico individuabile nelle *Novelle* pirandelliane, quello relativo al viaggio occupa un posto di rilievo e attraversa tutte le raccolte.

È possibile individuare, a seconda della tipologia di novella, del periodo di composizione e dell'argomento trattato, delle caratteristiche comuni che ne permettono la suddivisione in due grandi insiemi, i quali lasciano trasparire al loro interno numerose diramazioni del tema.

Ho individuato la tematica del ′viaggio reale′ e quella del ′viaggio mentale′: due diversi modi di intendere uno ′spostamento′ che include, o almeno cerca di includere, il ′cambiamento′. Il viaggio ′reale′ prevede che

[36] *Ivi*, p. 25.

[37] *Ivi*, p. 31.

uno o più personaggi intraprendano un cammino, più o meno volontario, il quale provoca nella vicenda un cambiamento rispetto alla routine quotidiana. Questo percorso si può risolvere con lo stravolgimento della situazione precedente, oppure con il ritorno alla quotidianità.

Il viaggio ′mentale′ invece, prevede uno spostamento compiuto solo con la mente, con l'immaginazione dei protagonisti che, per sfuggire da una situazione opprimente, dovuta a condizioni familiari, al lavoro o alla società, decidono di crearsi un mondo immaginario nel quale rifugiarsi.

In queste due tipologie di viaggio possono essere individuate delle sottocategorie, approfondite già nel 1977 da Maria Argenziano Maggi[38] e utilizzate come spunto da approfondire nel mio studio.

Il mio lavoro intende analizzare tutte le novelle che trattano il tema del viaggio, cercando di capire se Pirandello avesse un'idea unitaria di questo argomento oppure se il suo pensiero si sia evoluto nel tempo. Secondo la mia prima e sommaria lettura delle novelle, ritengo ci sia un pensiero relativamente unitario del tema.

Il viaggio come spostamento reale suppongo possa essere valutato come una fuga che non porta mai a soluzioni definitive ma solamente provvisorie o infelici. Anche quando è la morte a sorprendere i personaggi durante il viaggio, viene presentata l'arresa finale dei protagonisti i quali non accettano il ritorno ad una vita opprimente. Tali individui sono più deboli rispetto a quelli che invece affrontano il rientro alle vecchie abitudini. Nonostante siano consapevoli di rientrare in un'esistenza caratterizzata da falsità e sofferenza, decidono di sfidare un futuro buio e privo di certezze.

[38] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori editore, 1977.

I protagonisti delle novelle con a tema il viaggio mentale, vengono spesso considerati folli dagli altri personaggi, causa primaria di queste fughe. Questi ultimi, dominati da una vita vuota caratterizzata da maschere e falsità, ritengono tali protagonisti in preda a pazzia in quanto diversi dalla normalità. Ma cos'è la normalità in un mondo in cui tutto è apparenza e finzione e dove l'essere se stessi risulta sintomo di anormalità? Questi personaggi ritengo siano i veri ′vincitori′ della situazione, in quanto accettano di vivere liberamente con il loro carattere e senza finzione: la conseguenza è l'emarginazione e l'estraneità dal mondo. La follia, credo, rappresenti la più autentica normalità.

In un capitolo a sé dedicherò un approfondimento al tema della natura e del paesaggio, con i suoi principali simboli e allegorie. Il valore detenuto da alcuni di questi elementi naturalistici, ci permetterà di comprendere in modo più completo il significato di alcune novelle.

Il mondo delle stazioni e dei treni, che affronterò nell'ultimo capitolo, rappresenta una particolare epifania di quello che è il viaggio fisico. Questa modalità di spostamento, caratterizzata dall'anonimato e dall'indifferenza tra le persone, viene quasi sempre descritta in modo negativo dall'autore che vede in essa una caratteristica propria del mondo moderno. Le stazioni ferroviarie sono considerate dei ′non luoghi′[39], dei crocevia di persone anonime e mute che, come dei fantasmi, attraversano tali spazi senza lasciare segno del loro passaggio. Cercherò inoltre, di analizzare come tali

[39] MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di DOMINIQUE ROLLAND, Milano, Elèuthera, 2010,(1992[1]).

macchinari siano considerati da Pirandello e dai suoi contemporanei, al fine di comprendere come questi simboli della modernità possano determinare certe particolari situazioni presentate nelle novelle.

CAPITOLO SECONDO

Il viaggio come spostamento reale

Lo spostamento fisico dei personaggi è la caratteristica della maggior parte delle novelle che trattano il tema del viaggio. Quarantacinque novelle su cinquantatré analizzate infatti, affrontano questo argomento (considerando solo quelle presenti nelle *Novelle per un anno* e non quelle dell'*Appendice*).

Lo scrittore ottocentesco riteneva il viaggio un privilegio, in quanto gli permetteva di osservare direttamente oggetti e paesaggi che avrebbe poi descritto nei suoi testi. I lettori dell'epoca poi, subivano il fascino di tali narrazioni, sentendosi partecipi di quelle avventure[1].

La base della mia ricerca è stata ispirata al testo della studiosa Maria Argenziano Maggi già citato nel precedente capitolo[2], che individua delle caratteristiche comuni nelle novelle con il tema del viaggio. Inizierò con una ripartizione generale per tematiche principali: solitamente domina un unico argomento ma alcuni testi possono rientrare in più settori d'indagine.

Il primo campo da affrontare è quello del viaggio ′verso l'altrove′, che analizza lo spostamento dei protagonisti verso luoghi differenti dal paese natio. Successivamente, prenderemo in analisi il ritorno del personaggio nel paese dell'infanzia o della giovinezza; poi considereremo il viaggio come

---

[1] Sull'argomento rimando al volume di GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 322-330, (1971[1]); nel quale l'autore analizza come tende a mutare l'atteggiamento di scrittori e lettori nel passaggio da Ottocento a inizio Novecento, riguardo al tema del viaggio.

[2] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit..

′epifania della verità′, che sarà la parte più corposa del capitolo; ′il tragitto come cronotopo′ cioè come modalità di incontro; e infine le ′novelle con tema a sé′.

Oltre alle categorie sopra elencate, ne sono state individuate altre dalla studiosa[3] che non verranno considerate nella mia tesi: per completare il panorama tematico però, ho deciso di accennarle brevemente di seguito.

L'esperta analizza la categoria delle novelle siciliane, le prime stese dallo scrittore, in cui il viaggio risulta essere un mezzo per fuggire dal paese di provincia[4]. La grande città, meta del protagonista, è quasi sempre descritta negativamente in quanto incarna la corruzione, il caos e la freddezza di una vita consumata nell'anonimato e nella solitudine. La vita di campagna è al contrario legata ai valori tradizionali della famiglia, della casa e del duro lavoro. Spesso viene elogiata come unica condizione di purezza primitiva congiunta alla ciclicità della vita[5].

Nelle novelle cittadine[6] i personaggi possiedono un'esistenza vuota e grigia, propria della città anonima e fredda. I protagonisti sono spesso borghesi, intrappolati in una condizione a loro estranea, che cercano una via di fuga attraverso il viaggio. Quest'ultimo però si rivela un mezzo troppo esteriore e meccanico per poter risolvere la situazione. L'esempio più calzante è Mattia Pascal, protagonista dell'omonimo romanzo, che

---

[3] *Ibidem.*

[4] *Ivi*, pp. 9-17.

[5] In alcune novelle analizzeremo in maniera approfondita come Pirandello non veda sempre la vita paesana come condizione privilegiata. Spesso infatti la chiusura mentale delle piccole province, sarà la causa di molte vicende tragiche – *Il viaggio*, *La veste lunga,* ecc. – che sfoceranno con la morte del protagonista.

[6] *Ivi,* pp. 18-30.

ingenuamente pensa di poter cambiare la sua vita infelice solo attraverso un cambio improvviso di treno.[7]

Oltre al viaggio come possibilità di epifania[8], affrontato in modo approfondito in uno dei prossimi paragrafi, questo può essere riconosciuto anche come modalità di incontro e di comunicazione[9] oppure come «strumento di verifica dell'estraneità a sé stessi»[10], oppure ancora come modo per cogliere la verità nascosta dentro le cose[11].

Il viaggio va considerato come una momentanea sospensione della staticità di una vita racchiusa nelle mura domestiche. La casa, la famiglia e il paese natio sono in genere elementi durevoli e sicuri; il viaggio, al contrario, è movimento, precarietà e dinamicità.

Anche il concetto di casa ha la sua rilevanza: Pirandello la definisce spesso «attraverso ciò che la casa non è, attraverso ciò che è l'opposto della casa»[12]. Viene descritta frequentemente attraverso un altrove, che spinge a ritenere il nido domestico come luogo pregno di malinconici ricordi oppure, all'opposto, come ambiente opprimente.

La dimora può essere situata anche in un luogo diverso rispetto a quello natio. Si distingue qui il caso in cui il paese natale viene riconosciuto

---

[7] *Ivi,* pp. 21-22.

[8] *Ivi,* pp. 31-38.

[9] *Ivi,* pp. 44-46.

[10] *Ivi,* pp. 47-58.

[11] *Ivi,* pp. 67-75.

[12] STEFANO MILIOTO (a cura di) *Dalla raccolta al corpus. La casa natale come luogo utopico*, in *Le novelle di Pirandello*, *Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, cit., p. 341.

come simbolo positivo, rievocato malinconicamente dai personaggi in quanto parte di un tempo ormai lontano pregno di ricordi d'infanzia. In questa circostanza viene spesso associato un modo negativo di vedere la nuova abitazione, in quanto emblema di una vita non desiderata.

Nel considerare il termine ′casa′ dobbiamo fare un'ultima distinzione: non sempre rappresenta un luogo fisico ma spesso è un ′ordine ideale′[13], emblema di una vita perfetta dove la famiglia e le relazioni stabili sono i pilastri portanti.

II.1 Verso l'altrove

Ho deciso di far rientrare qui tutte le novelle che prevedono un viaggio dal proprio paese natio, generalmente un piccolo centro di provincia, a un altro luogo, che può essere una città o in alcuni casi, come nella novella *Lontano*, un'altra nazione. Per agevolare l'analisi le ho suddivise in tre categorie e, all'interno di queste, le ho disposte in ordine cronologico.

In primo luogo vengono presentate le vicende in cui la città viene giudicata positivamente in quanto simbolo di libertà rispetto alle chiuse arretratezze della vita paesana. Troviamo qui due figure principali: il piccolo borghese, completamente inserito nella realtà cittadina, e il contadino, che scappa dalla sua vecchia vita per scoprire il mondo circostante. Il valore positivo attribuito alla città cela comunque alcuni giudizi negativi dell'autore, come il senso della precarietà e dell'estraniamento.

[13] *Ivi*, p. 342.

Nella seconda parte il paese diventa emblema di principi e valori morali ormai perduti nel grande spazio urbano. I borghi di provincia infatti, vengono spesso associati al concetto di ciclicità: esiste al loro interno una periodicità di annate e stagioni, collegabili sia al ciclo umano delle nascite, sia a quello stagionale della natura vista come madre protettiva.[14] L'ambiente paesano e soprattutto siciliano delle novelle esemplifica l'idea di uno spazio chiuso e di un tempo quasi fermo: infatti, è evidente la presenza di rigide regole di comportamento che limitano l'evoluzione di pensiero.

Nell'ultima parte del paragrafo tale tematica verrà affrontata in modo singolare.

La prima novella da considerare è *La maestrina Boccarmè* (NA, II, 1, pp. 331-349), sesta della raccolta *Tutt'e tre* datata 1899: venne inizialmente presentata in «Il Marzocco» con il titolo *Salvazione*; dopo alcune pubblicazioni in questa forma la ritroviamo in «Novella» del 1923, completamente revisionata e con il titolo definitivo.

La protagonista è Mirina Boccarmè, una giovane maestra che abbandona la sua città natale per rifugiarsi in un piccolo paesino del Meridione. La donna, insoddisfatta della sua vita, si reca ogni giorno al molo per osservare le navi in partenza verso mete lontane. In questa statica routine si inserisce un nuovo personaggio, Lucilla Valpieri, vecchia compagna di collegio arrivata in paese per trascorrere le vacanze estive. Nonostante in passato i rapporti con la donna non fossero stati buoni a causa

[14] ROBERTO ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida editori, 1977, pp. 11-60.

della differente classe sociale, ora Lucilla manifesta alla conoscente un'insolita amicizia.

Dopo essere stata accolta nella umile dimora della maestra, una piccola camera all'interno della scuola, riconosce in un ritratto ingiallito appeso alla parete Giorgio Novi, cugino di Mirina nonché suo vecchio e grande amore mai dimenticato. L'unico caro ricordo della giovane insegnante viene macchiato d'infamia in quanto scopre che la Valpieri era stata in passato amante dell'uomo, e che a causa sua aveva perso tutto, anche la famiglia. Le forze della donna vengono meno:

> si sentiva soffocare, tra lo stupore e l'angoscia che quelle notizie le cagionavano e il ribrezzo che le incuteva quella svergognata, la quale, senz'alcun ritegno, aveva osato accostarsi a lei davanti a tutti, là sul Molo, e qua, ora, penetrare nella sua intimità per insudiciare quell'antico verecondo segreto, ch'era stato lo strazio della sua giovinezza ed era adesso, nel ricordo, il conforto e quasi l'orgoglio unico della sua vita.» (NA, II, 1, pp. 338-339)

E ancora, la giovane

> pianse per la miseria del suo cuore scoperta, derisa e quasi sfregiata; pianse per la vergogna di quel che aveva fatto, di quel ritrattino che aveva appeso lì alla parete da tanti anni. (NA, II, 1, p. 340)

La maestra narra con amarezza la sua breve ma intensa storia d'amore con il ragazzo: era riuscito a conquistarla chiamandola «cara cuginetta» (NA, II, 1, p. 341), e dopo averla illusa di un amore eterno era scomparso. Dopo vent'anni, «il cordoglio s'era sciolto, la disperazione s'era composta in un intenso muto rimpianto del bene perduto» (NA, II, 1, pp. 343-344).

Nonostante tutto decide di aiutare economicamente il cugino inviandogli i suoi risparmi di una vita. Tale decisione le consente di riappendere in camera il ritratto che l'aveva accompagnata per tutti quegli anni.

In questa novella, il viaggio si presenta in due diverse situazioni: quello della maestra che lascia la città per un piccolo paese abbandonando il sogno di un grande amore; e quello di Lucilla che sconvolge la vita solitaria e tranquilla di Mirina. È l'incontro casuale con la vecchia compagna di collegio a corrompere l'idealizzato ricordo del suo unico amore.

Anche nel prossimo testo il viaggio verso un piccolo paese è di sola andata; in questo caso però, è una permanenza non desiderata. La novella in questione si intitola *Lontano* (NA, I, 2, pp. 921-973), è l'ottava della raccolta *La mosca* e venne pubblicata per la prima volta in «Nuova Antologia» nel 1902. La vicenda è ambientata a Porto Empedocle, considerata allora come la 'marina di Girgenti', luogo fondamentale nei ricordi di giovinezza di Pirandello.

I suoi abitanti, tra cui lo stesso scrittore, consideravano il paese come parte della stessa città di Girgenti. Nelle pagine pirandelliane filtra l'amore verso quei luoghi densi di ricordi, ma anche amarezza e disprezzo, conseguenti il rapporto contrastato con l'ambiente siciliano. Porto Empedocle[15] mantiene nella novella il valore positivo di luogo industrioso e attivo nel commercio di zolfo e pesce, anche se è evidente un velo di tristezza dovuto all'arretratezza paesana.[16]

Il protagonista è Lars Cleen, un marinaio norvegese imbarcatosi sulla nave commerciale Hammerfest diretta in Sicilia, e impedito da motivi di

[15] Si possono trovare delle descrizioni e dei riferimenti al paese anche in altre novelle: in *Il libretto rosso,* dove il paese cambia nome e diventa Nisia; in *La morta e la viva*; nella novella *Ai lontani* e in *Ritorno*. Inoltre ci sono degli accenni anche nelle pagine del romanzo *I vecchi e i giovani*.

[16] ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Milano, Mursia, 1980, pp. 20-22.

salute nel tornare in patria. L'uomo viene obbligato a risiedere presso una famiglia siciliana rappresentata da Don Paranza, viceconsole di Svezia e Norvegia.

Lars, curato amorevolmente dalla nipote del viceconsole Venerina, si trova ben presto coinvolto in una situazione da cui non riuscirà a liberarsi. Tra i due giovani nasce un sentimento di amicizia dovuto alla reciproca solitudine in cui i due versavano: Lars infatti, si sente perduto e abbandonato in quel paesino straniero percepito come ostile, in cui prevale il pregiudizio verso lo straniero. Nonostante ciò risalta il suo desiderio di integrarsi e di stabilire nuovi affetti in un ambiente estraneo[17]. L'impegno di imparare la nuova lingua locale manifesta la volontà di adattarsi e di poter comunicare il suo stato d'animo, anche se «rimarrà sempre incompreso, alienato nel nuovo mondo»[18].

Dopo tre mesi trascorsi nel paese viene assunto come marinaio e, da alcune banali incomprensioni tra Lars e la famiglia siciliana, viene determinato il suo matrimonio con Venerina, infatuata di quello strano uomo forestiero.

La nuova condizione di Lars appariva ai suoi occhi diversa rispetto al passato ormai lontano: la nave che lo aveva condotto lì appariva «grande là, su l'oceano» (NA, I, 2, p. 951) mentre «provava un senso d'opprimente angustia, lì, su quel guscio di noce, in quel mare chiuso» (NA, I, 2, p. 951). I suoi colleghi lo deridevano e le abitudini paesane lo riempivano di meraviglia: durante il matrimonio infatti «contemplava stupito quegli esseri

[17] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 185-198.

[18] *Ivi*, p. 192.

umani che gli parevano d'un altro mondo, vestiti a quel modo, così anneriti dal sole» (NA, I, 2, p. 957). Il mare rimane il suo unico sollievo, in quanto simbolo di libertà e di fuga da una vita non desiderata.

Dopo la nascita di un figlio, l'uomo è ancor più trascurato dalla moglie, interessata solo al piccolo e a rientrare nei canoni morali di una rispettabile donna di famiglia. Inoltre, la mancata somiglianza con il figlio ne amplifica la solitudine in quella terra d'esilio.

L'ultima possibilità di fuga si manifesta al ritorno della sua nave e dei suoi amici. Lars,

> non ragionava più! Ah, partire, fuggire coi suoi compagni, parlare di nuovo la sua lingua, sentirsi in patria, lì, sul suo piroscafo – eccolo! grande! bello! – fuggire da quell'esilio, da quella morte! (NA, I, 2, p. 972).

Le responsabilità assunte però, gli impediscono di tornare in patria: saluta così l'imbarcazione, col fazzoletto bagnato di lacrime e la consapevolezza che la sua vecchia vita non sarebbe più tornata.

Il viaggio assume una valenza negativa: una semplice coincidenza introduce il protagonista in un ambiente estraneo che pian piano lo include costringendolo ad una vita opprimente e lontana dai suoi ideali. La fuga però non è più realizzabile in quanto la nuova realtà l'ha inglobato affidandogli responsabilità a cui non può sottrarsi.

Un'interessante associazione fra questa vicenda e la novella *Notte*, che analizzerò più avanti, è stata individuata nello studio *Dalla raccolta al corpus* nel volume curato da Stefano Milioto[19].

[19] STEFANO MILIOTO (a cura di) *Dalla raccolta al corpus*, in *Le novelle di Pirandello*, *Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, cit., pp. 341-347.

In entrambi i testi esiste lo smarrimento dei protagonisti e viene sviluppata una sequenza narrativa affine. Si parte in origine dal distacco dal paese natale e dal nucleo familiare; si passa quindi ad un senso di vuoto e smarrimento; successivamente viene istituito un matrimonio che cerca di colmare quell'affetto: tale decisione però aggrava solo la situazione. La sequenza termina con la condanna del personaggio ad una vita infelice cosciente del fallimento, e alla rassegnazione dovuta all'assenza di una vera casa.[20] Tale condizione di spaesamento e vuoto viene evidenziata soprattutto dalla delusione che segue ogni tentativo di adesione a quella realtà.

Il viaggio (NA, III, 1, pp. 211-229) è forse la novella più importante per comprendere l'argomento della mia tesi. Per tale motivo verrà ripresa nei vari paragrafi e approfondita particolarmente nel terzo. La novella, prima dell'omonima raccolta, venne pubblicata nel 1910 in «La lettura».

La vicenda coinvolge Adriana Braggi, giovane vedova il cui breve matrimonio era stato dominato dall'opprimente gelosia del marito. La donna vive in un piccolo paese siciliano, descritto da Pirandello come luogo chiuso e arretrato: il contrasto tra il codice di comportamento richiesto dall'ambiente e il singolo individuo viene continuamente drammatizzato[21].

Zangrilli[22] evidenzia la «contrapposizione tra il destino degli uomini e quello delle loro donne»[23], costrette a vivere come schiave sottomesse all'autorità dell'uomo. Sono tredici anni, cioè dalla morte del marito, che

[20] *Ivi*, p. 342.

[21] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 157-169.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ivi,* p. 159.

Adriana non esce di casa e «di questa clausura nessuno si maravigliava» (NA, III, 1, p. 211) dato che «i rigidi costumi per poco non imponevano alla moglie di seguire nella tomba il marito» (NA, III, 1, p. 211). Le vedove erano tenute a «restarsene chiuse così in perpetuo lutto, fino alla morte» (NA, III, 1, p. 211). Le donne raramente uscivano dal nido domestico e, quando accadeva, mostravano obbedienza al loro ruolo di ′angeli del focolare′.

> Dopo quelle brevi comparse, ritornavano tranquille alle cure casalinghe; e, se spose, attendevano a far figliuoli, tutti quelli che Dio mandava (era questa la loro croce); se fanciulle, aspettavano di sentirsi dire un bel giorno dai parenti: eccoti, sposa questo; lo sposavano; quieti e paghi gli uomini di quella supina fedeltà senza amore (NA, III, 1, p. 212).

Costrette fin dall'infanzia a «isterilire ogni istinto di vanità» (NA, III, 1, p. 213), vivevano unicamente seguendo i figli e la casa «in attesa che l'uomo, il padrone, rincasasse» (NA, III, 1, p. 213). Il paese diventa l'emblema di una mentalità chiusa e superata dove la donna assume unicamente il ruolo di moglie e madre, rinnegando ogni accenno di femminilità e autonomia.

Rilevante è anche il giudizio della protagonista sui viaggi che il cognato compie periodicamente nel ′Continente′. Cesare pratica dei «bagni di civiltà» (NA, III, 1, p. 214) in molte città italiane, e questo gli permette di tornare a casa ringiovanito nell'anima e nel corpo. Quando Adriana lo vede rincasare così mutato e sereno, sente dentro di sé un profondo turbamento. Tale effetto è dato dalla sua statica esistenza, sempre immobile nelle mura domestiche «ove il tempo pareva stagnasse in un silenzio di morte» (NA, III, 1, p. 214). Inconsciamente, anch'essa desidera questa mobilità, ma il

filtro mentale delle rigide regole paesane, impedisce a questo suo desiderio di emergere.

Tale monotona situazione è sconvolta dalla scoperta di una malattia che ha colpito in modo grave la protagonista. Su consiglio del medico viene presa la decisione di portarla a Palermo nonostante il parere contrario della donna. L'idea del viaggio inizialmente la terrorizza ma appena il treno parte, la meraviglia, lo stupore e la curiosità per quel nuovo mondo travolgono Adriana.

Il dato principale della novella va individuato nel cambiamento radicale di ambiente: da un paese arretrato si passa a una città caotica, evoluta e vitale all'interno della quale la protagonista riesce a conoscere davvero se stessa e i suoi sentimenti. La morte della donna, che sopraggiungerà durante una tappa del viaggio a Venezia, non è altro che l'inevitabile conclusione della scoperta di se stessa.

Il seguito della novella verrà approfondito nel paragrafo sull'epifania della verità in quanto aderisce maggiormente a questa tematica.

I successivi testi presi in esame, *La balia, Donna Mimma* e *Lumie di Sicilia*, narrano di viaggi da un paese della Sicilia verso tre differenti città: Roma, Palermo e Napoli.

I grandi centri urbani vengono rappresentati in questo frangente come luoghi freddi e ostili. La campagna e la provincia mantengono, al contrario, una vita umile e salubre che recupera le virtù primitive ed essenziali.

Come fa notare la studiosa Argenziano Maggi nel suo libro,

> chi esce dallo spazio chiuso del paese, chi spezza per proprio desiderio o per necessità, il circolo di sacralità che si reitera religiosamente, va incontro alla perdizione, allo scacco[24].

Lumie di Sicilia (NA, II, 2, pp. 904-918) è l'ultima novella della raccolta *Il vecchio Dio*, e venne pubblicata per la prima volta in «Marzocco» nel 1900.

Il protagonista è Minuccio, un giovane siciliano che, dopo aver aiutato l'amata a realizzare il sogno di diventare cantante, è convinto di ritrovarla ancora innamorata dopo lunghi anni trascorsi nel 'bel mondo'. Teresina, questo il nome della ragazza, era vissuta in completa povertà e l'unica consolazione era stata il canto: Minuccio aveva utilizzato i risparmi per farla studiare, mandandola anche a Napoli a completare gli studi. Dopo lunghi anni di lontananza decide di partire per la città arrivando proprio durante la festa in onore di Teresina, diventata ormai una famosa cantante. Il ragazzo, vedendola, si rende subito conto della trasformazione:

> vedeva ora, in quel suo bujo, l'abisso che s'era aperto tra loro due. No, non era più lei -quella lì- la sua Teresina. Era tutto finito… da un pezzo, da un pezzo ed egli, sciocco, egli stupido, se n'accorgeva solo adesso (NA, II, 2, p. 914).

Il titolo della novella si riferisce all'ultima parte del racconto: all'amaro momento in cui Minuccio, convinto di fare un gesto gradito all'amata, le lascia delle lumie siciliane che aveva portato con sé. La giovane, che ormai disdegna la sua precedente vita, porta in sala quei frutti, deridendo e disonorando anche l'ultimo segno di un amore ormai finito.

---

[24] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, cit., p. 10.

La città è l'emblema della perdizione; il mondo del successo e del denaro appaiono come «artifici innaturali e posticci che allontanano dalla semplicità e dalla purezza della vita paesana»[25].

La novella ambientata a Roma è *La balia* (NA, II, 1, pp. 112-142), della raccolta *In Silenzio* datata 1903. La vicenda è quella di Annicchia, giovane siciliana mandata nella capitale per fare da balia al nuovo nato di una ricca famiglia.

La città laziale è un punto di riferimento importante per Pirandello: durante la giovinezza, lo scrittore lascerà l'isola natia per cercare la sua realizzazione artistica nella capitale[26]. L'iniziale entusiasmo si spense ben presto lasciando il posto a delusione e amarezza per gli scandali e la corruzione che avevano intaccato la bellezza della città.

Come fa notare però Marchi[27], l'indifferenza propria degli abitanti delle città permette allo scrittore di vivere libero dai pregiudizi; inoltre, Roma assume la funzione di scenario dal quale trarre spunto per i suoi personaggi borghesi.

La protagonista non è convinta della partenza in quanto gravavano su di lei la responsabilità del figlio piccolo e dell'anziana suocera; inoltre, non essendosi mai allontanata dal paese natio, Roma le appariva troppo lontana.

La miseria in cui versa la sua famiglia però, la spinge ad accettare la proposta. Tale decisione scatena le maledizioni della suocera, convinta che

---

[25] *Ivi*, p. 13.

[26] GIOVANNI MARCHI, *La Roma di Pirandello. Una, nessuna e centomila*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1977.

[27] *Ivi*, pp. 14-18.

questo viaggio fosse portatore di valori negativi e funesti: avrebbe infatti portato alla dissoluzione delle virtù e della sacralità della vita contadina.[28]

All'arrivo nella nuova città Annicchia si ritrova,

> addirittura intronata dal lungo viaggio, dalle tante e nuove impressioni che le avevano tumultuosamente investito la povera anima, chiusa finora e ristretta là, nelle abituali occupazioni dell'angusta sua vita (NA, II, 1, p. 121).

Il chiuso spazio natio viene sostituito da «un ambiente vasto e dispersivo, che lascia senza punti di riferimento»[29]. Arrivata nella nuova dimora inizia subito a occuparsi del piccolo, visibilmente denutrito e cagionevole di salute. Le abitudini cittadine risultano essere totalmente diverse dalle sue: «si sentì di gran lunga […] più lontana dal suo paese, come non si sarebbe mai immaginato e quasi sperduta in un altro mondo» (NA, II, 1, p. 130).

La morte prematura del figlio naturale accresce in lei l'affetto verso il piccolo di cui era balia. La gelosia di Ersilia diventa la causa del suo allontanamento dalla famiglia; la giovane viene poi assunta da un uomo le cui buone intenzioni non sono del tutto veritiere.

Inizialmente la novella presenta una situazione di povertà materiale colmata però dall'amore materno della protagonista e dai valori contadini. Il viaggio porta nella donna spaesamento e disagio dovuto alla diversità di ambiente e mentalità. La situazione degenera maggiormente in quanto il

---

[28] Dall'analisi delle novelle emerge come la partenza verso la città, soprattutto delle figure femminili, coincida con paura e titubanza. Il distacco dalla propria terra mette incertezza nei loro cuori, sottomessi a una mentalità che vede nella città un luogo di perdizione. Nel testo si trova anche il giudizio contrario dei cittadini (in questo caso romani) riguardo ai provinciali. La madre del nascituro, Ersilia Mori, era una siciliana trasferitasi a Roma due anni prima. Per il marito era «come uscita or ora da quella tribù di selvaggi dell'estremo lembo della Sicilia».

[29] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., p. 11.

personaggio si ritrova solo, abbandonato, gravato dalla responsabilità per la morte del figlio, e un futuro di sfruttamento e disonore. Ecco che le iniziali maledizioni della suocera trovano compimento: la rispettabilità e i valori familiari vengono cancellati pian piano dalla vita della protagonista non appena arriva nella città caotica e demoniaca.

Passiamo ora a *Donna Mimma* (NA, II, 1, pp. 597-623), prima novella della raccolta omonima, datata 1917 e pubblicata per la prima volta in «Lettura».

La protagonista è un'anziana mammana, ammirata da tutti i suoi compaesani che l'avevano avvolta in un'aura magica. Oltre al ruolo sacro di far nascere i bambini, anche il suo aspetto la contraddistingueva in un fascino del tutto particolare. Aveva l'abitudine, infatti, di indossare un fazzoletto di seta celeste in capo, e di tenere le mani nascoste, quasi per proteggere lo strumento della sua professione. Dopo trentacinque anni di stabilità, tale situazione viene stravolta dall'arrivo di una giovane dottoressa che cerca di sostituirla[30]. L'unica soluzione per continuare il suo lavoro è quella di andare a Palermo per conseguire il diploma in medicina. Dopo l'iniziale disperazione, donna Mimma decide di partire ma al suo arrivo rimane come travolta dalla frenetica vita di città:

> fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche straforate da lumi, accecata da tanto rimescolio sotto, di sbarbagli, […] tra il tramestio di gente che le balza di qua, di là, improvvisa, nemica, e il fracasso che da ogni parte la investe, assordante, di vetture che scappano precipitose, non avverte, in quello stupore rotto da continui sgomenti, se non la violenza da cui dentro è tenuta e a cui via via si strappa per

[30] Emblematica è la descrizione del suo arrivo in paese: la giovane viene definita da donna Mimma come una «smorfiosetta di vent'anni» arrivata dal ′continente′, giovane e inesperta. Pirandello ne sottolinea inoltre, la regione di origine in quanto viene definita *piemontesa*.

> cacciarsi a forza in quello scompiglio d'inferno, dopo l'intronamento e la vertigine del viaggio in ferrovia, il primo in vita sua. (NA, II, 1, pp. 606-607)

Questa, definita come una 'Babilonia', diventa l'emblema di valori negativi e della mancanza di regole.

Nel suo paese era rispettata e ammirata da tutti, qui sembrava solo una povera vecchietta stordita e impaurita. A scuola le altre studentesse e i docenti la deridevano, e il rispetto per il mistero della nascita viene dissacrato dall'indifferente e freddo studio scientifico.

La città divenne così:

> il simbolo di un sapere arido, non sentito, fatto di formule e parole, contrapposto ad un sapere senza formule né nomi, ma cresciuto con germinazione spontanea dal contatto con la vita, da un'esperienza lunga e serena, da un'attenzione semplice e amorosa delle cose[31].

Quando donna Mimma ritorna nel paese natale si accorge che tutto è cambiato: la giovane dottoressa ha preso il suo posto, nel ruolo e nel modo di fare, e le donne del paese ne prendono le difese.

Per la donna è tutto finito:

> ahimè, la scienza che le strappò dal capo il bel fazzoletto di seta celeste e le impose invece codesto cappellaccio nero; […] la scienza che le ha imbrogliato tutta l'esperienza di trentacinque anni; la scienza che le è costata due anni di martirio alla sua età; la scienza, no, non potrà più buttarla via, donna Mimma; e questo è il vero male, il male irreparabile! (NA, II, 1, p. 622)

Mi soffermerò ora, solo brevemente, su altre tre novelle che presentano come sfondo delle vicende lo spostamento dei personaggi: anche qui il giudizio negativo è concentrato sul paese o sulla città.

La prima è *Zafferanetta* (NA, III, 1, pp. 295-305), novella datata 1911 e presente nella raccolta *Il viaggio*. Il protagonista è Sirio Bruzzi che, dopo

---

[31] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., p. 13.

essersi sposato con Norina, decide di accogliere in famiglia anche la figlia di cinque anni avuta da una precedente relazione con una giovane africana durante un viaggio in Congo. La moglie nel frattempo, rimasta incinta, si vede messa in secondo piano rispetto alla piccola Titti, soprannominata Zafferanetta per il colore ramato della sua pelle. Norina soffriva profondamente in quanto il senso di paternità del marito era nato con quella bambina frutto di una relazione scandalosa, e non insieme al figlio che lei portava in grembo. L'amore di Sirio proveniva

> da mille e mille miglia lontano, da un altro mondo ch'ella non sapeva nemmeno immaginare, ma che doveva esser pieno d'un grandioso fascino ardente. (NA, III, 1, p. 302)

La piccola ben presto si ammala gravemente e l'unica soluzione che si presenta è quella di riportarla nella terra d'origine. L'uomo capiva la sua bambina, in quanto malata del suo stesso male, «della vita di là che le mancava, della foresta, del fiume, della solitudine immensa, del sole dell'Africa» (NA, III, 1, p. 304). Decide così di partire, abbandonando la famiglia per quella terra selvaggia e ricca di colori.

Novella dal finale meno triste e decisamente più ironico è *Il capretto nero* (NA, II, 1, pp. 633-641), appartenente alla raccolta *Donna Mimma* e datato 1913. Il viaggio che viene descritto è dall'Inghilterra all'Italia e la protagonista è una giovane studentessa inglese viziata e superficiale. La ragazza, durante una visita culturale in Sicilia, si innamora di un piccolo capretto nero decidendo di farselo portare nel suo paese. Dopo vari disguidi e inconvenienti l'animale, diventato ormai un brutto caprone, arriva in Inghilterra destando il ribrezzo della giovane.

La superficialità della ragazza può essere considerata indice di ignoranza; si illude infatti che le cose rimangano immutate nel tempo, che i mesi e gli anni lascino gli oggetti uguali nell'aspetto e nell'essenza. La Sicilia, in special modo Girgenti, viene descritta come un luogo selvaggio dove le capre si divertono tra i resti dei templi delle antiche città doriche.

Novella che tratta di viaggiatori e dei loro continui spostamenti è *Nell'albergo è morto un tale* (NA, III, 1, pp. 562-570), presente nella raccolta *Candelora* e datata 1917. I clienti dell'albergo vengono descritti come «gente senza casa propria, gente che viaggia tutto l'anno, con la valigia sempre in mano, gente che sta bene ovunque, pronta a tutte le evenienze e sicura di sé» (NA, III, 1, p. 563).

Questi viaggiatori:

> non sono assenti solo dal loro paese, dalla loro casa; sono anche assenti da sé. Fuori dalle proprie abitudini, lontani dagli aspetti e dagli oggetti consueti, in cui giornalmente vedono e toccano la realtà solita e meschina della propria esistenza, ora non si ritrovano più; quasi non si conoscono più perché tutto è come arrestato in loro, e sospeso in un vuoto che non sanno come riempire, nel quale ciascuno teme possano da un istante all'altro avvistarglisi aspetti di cose sconosciute o sorgergli pensieri, desiderii nuovi. (NA, III, 1, pp. 563-564)

Il viaggio, descritto come movimento continuo, provoca uno stravolgimento del proprio essere che sfuma i limiti della nostra esistenza quotidiana.

II.2 L'amarezza del *nostos*

In questa sezione verranno analizzate le novelle che, in modo più o meno significativo, trattano di un viaggio verso il paese della propria infanzia, un ritorno che provoca quasi sempre smarrimento e delusione nel

vedere le cose completamente diverse da come le avevano lasciate oppure mutate nei ricordi.

Uno dei testi più emblematici è *Musica vecchia* (NA, II, 1, pp. 579-594), della raccolta *Dal naso al cielo* datato 1919. La vicenda è ambientata a Roma, città che vede il ritorno dall'America del maestro Icilio Saporini, minuto vecchietto che bussa alla porta della signorina Milla. Quest'ultima, che attendeva la visita del suo spasimante, il signor Begler, musicista tedesco esaltato e arrogante, vede invece arrivare un ottantenne che le chiede di sua madre, morta ormai da anni. L'anziano signore inizia a raccontarle la sua vita, il suo viaggio sessant'anni prima verso l'America e la volontà di morire in patria.

La *sua* Roma però, era totalmente cambiata rispetto ai ricordi:

> Roma, la sua Roma, quella che viveva per lui, nei suoi ricordi lontani, era invece sparita […] Arrivando da lontano, da tanto lontano, non s'immaginava certo di dover trovarsi davanti a un'altra lontananza irraggiungibile: quella del tempo. Dov'era giunto? Dalla Roma d'oggi a quella della sua gioventù, quanto cammino! E s'era messo, appena arrivato, per questo cammino, a ritroso, con l'animo pieno d'angoscia, a cercar nella Roma d'oggi le tracce dell'antica vita. (NA, II, 1, p. 587-588)

Quella casa era l'unico appiglio della sua vita passata, in quanto «dopo tanti giorni di vana e amarissima ricerca, il povero vecchietto sperduto era riuscito a rintracciare un vestigio della vita antica» (NA, II, 1, p. 589). La musica vera, quella italiana, era stata ormai soppiantata da quella straniera, più moderna ed evoluta, di cui il giovane tedesco si faceva portavoce. Ben presto il maestro si ammala e la giovane Milla, accompagnata dal fidanzato, decide di fargli visita con l'intento di cantare per lui un'antica melodia. La dolcezza di quella voce, viene anche qui

rovinata dagli inappropriati commenti del signor Begler, rendendo gli ultimi istanti della sua vita un'altra amara delusione.

I nostri ricordi (NA, I, 1, pp. 708-717), pubblicata sul «Corriere della sera» del 22 gennaio 1912, fa parte della raccolta *L'uomo solo*. La novella narra di Carlino Bensi il quale, tornato dopo tanti anni nel paese natale, percepisce l'ambiente mutato rispetto ai ricordi che conservava nel cuore.

Il testo si apre con un monologo interiore del protagonista, che si interroga proprio su questa diversità di percezione della realtà.

> Questa, la via? Questa, la casa? Questo, il giardino? Oh vanità dei ricordi! Mi accorgevo bene, visitando dopo lunghi e lunghi anni il paesello ov'ero nato, dove avevo passato l'infanzia e la prima giovinezza, ch'esso, pur non essendo in nulla mutato, non era affatto quale era rimasto in me, ne' miei ricordi. Per sé, dunque, il mio paesello non aveva quella vita, di cui io per tanto tempo avevo creduto di vivere; quella vita che per tanto altro tempo aveva nella mia immaginazione seguitato a svolgersi in esso, ugualmente, senza di me; e i luoghi e le cose non avevano quegli aspetti che io con tanta dolcezza di affetto avevo ritenuto e custodito nella memoria. (NA, I, 1, p. 708)

La vita passata era stata creata dalla sua mente, idealizzata fino a non riconoscerne più i reali contorni. I suoi ricordi risultano esser vani e per Carlino è la più triste e amara delle consapevolezze: «vedere i propri ricordi cader nel vuoto, venir meno a uno a uno, svanire: i ricordi che cercano di rifarsi vita e non si ritrovano più nei luoghi» (NA, I, 1, p. 708). L'ambiente della giovinezza «si rappresentava con la soave poesia della lontananza» (NA, I, 1, p. 709).

Anche gli amici del passato non vengono ricordati dall'uomo tanto sono mutate le condizioni.

Altra novella in cui il ritorno nel paese natale provoca smarrimento e tristezza è *Notte* (NA, I, 1, pp. 577-586), datata 1912 e pubblicata la prima volta nel «Corriere della sera», facente della raccolta *La rallegrata*[32].

Il protagonista è Silvestro Noli, in viaggio verso l'Abruzzo e di ritorno da Torino, il suo paese d'infanzia dal quale era stato assente per molti anni. Durante il tragitto, le due parole che lo assillano sono *mai più*: queste esprimono tutta la sua angoscia e il suo disappunto. Dopo sette anni lontano, aveva trovato tutto cambiato:

> mai più, sì, mai più, la vita gaja della sua giovinezza, mai più, là tra i compagni spensierati, sotto i portici popolosi della sua Torino; ma più il conforto, quel caldo alito familiare della sua vecchia casa paterna; mai più le cure amorose della madre, mai più il tenero sorriso nello sguardo protettore del padre. Forse non li avrebbe riveduti mai più, quei suoi cari vecchi! La mamma, la mamma specialmente! Ah, come l'aveva ritrovata, dopo sette anni di lontananza! Curva, rimpiccolita, in così pochi anni, e come di cera e senza più denti. Gli occhi soli ancora vivi! Poveri cari santi occhi belli! (NA, I, 1, p. 577)

Si rende conto che la sua vera vita era rimasta lì, tra le pareti di quella vecchia casa, e che l'esistenza dei suoi genitori se l'era portata con sé andando in Abruzzo. La sua solitudine, causata anche dalla moglie cresciuta tra i pregiudizi del paesello abruzzese, lo aveva isolato ancor più in quella terra straniera.

Anche *La veste lunga* (NA, I, 1, pp. 693-707) accenna al tema: la protagonista, una giovane ragazza di nome Didì, torna dopo tanti anni a Zùnica, piccolo paesino della Sicilia legato ai ricordi della sua infanzia. Da questa cittadina infatti, il padre le portava dei deliziosi frutti e tutto le appariva avvolto da un'aura di sogno, da un'atmosfera incantata. In realtà, il

[32] In questo contesto analizzerò solo la parte iniziale che riguarda la diversità tra i ricordi del proprio paese natale e la realtà. Per il tema del viaggio vero e proprio rimando al prossimo paragrafo.

viaggio verso Zùnica deluderà profondamente Didì in quanto il padre le ha organizzato un matrimonio per interessi economici. Più volte Zùnica viene definito come il «paese di sogno della sua infanzia felice» (NA, I, 1, p. 706): la meta idilliaca si trasformerà invece in un luogo di delusione e di morte.

Ritorno (NA, II, 1, pp. 384-390), undicesima novella della raccolta *Tutt'e tre*, datata 1923 e pubblicata per la prima volta sul «Corriere della sera», vede come protagonista Paolo Marra che, tornato nel paese natale, trova la sua casa, costruita tanti anni prima dal padre, in completa rovina. Inizia a ricordare l'infanzia e soprattutto le percosse del padre alla madre con la conseguente morte di lei. La sofferenza è causata dalla consapevolezza che tali violenze era stato lui a causarle quando, bambino, aveva scoperto i tradimenti del padre. Non lo aveva più visto da allora ma adesso si scopre pentito di non averlo seguito e di averlo lasciato morire solo e nella miseria.

L'ultima novella è diversa dalle precedenti. Infatti, Pirandello narra in *L'illustre estinto* (NA, III, 1, pp. 142-158)[33] la vicenda di Costanzo Ramberti, onorevole ormai in fin di vita che immagina la sua prossima morte, convinto di ricevere l'elogio dai suoi compaesani. L'uomo credeva fermamente che il suo paese natale, Valdana, ne avrebbe richiesto la salma e che il suo arrivo in città sarebbe stato un vero trionfo con tanto di processione per le vie. La realtà fu ben diversa in quanto la salma, fatta sostare in stazione per una notte insieme a quella di un altro defunto, venne

[33] Il testo venne pubblicato nel 1909 in «La lettura» e fa parte della raccolta *La giara*.

scambiata e l'onorevole spedito in un altro paese. Il sindaco, avvertito dell'errore, tenne nascosto l'incidente e i compaesani accolsero trionfalmente un'altra persona senza nemmeno saperlo. Il povero onorevole, arrivò nella sua amata città di notte, senza nessun nastro ne fiore, accolto solo dal sindaco e dagli operatori del cimitero che provvidero subito al seppellimento.

In questo paragrafo il paese di origine è amato dai protagonisti e avvolto dai sereni e lieti ricordi di gioventù. L'aura magica che li avvolge e l'idealizzazione che ne segue, aumenta la delusione quando i personaggi si accorgono della mutata realtà. Possono risultare differenti i luoghi, come in *Ritorno*, gli affetti, come in *Notte*, oppure ancora sono gli stessi ricordi a essere mutati, come in *I nostri ricordi*. Quello che permane è l'amarezza del tempo che passa, che travolge e muta le uniche cose belle della vita, quelle ormai passate.

II.3 Il viaggio come epifania della verità

Lo spostamento versi altri luoghi diventa un mezzo con cui i personaggi riescono a comprendere l'essenza del loro essere. Le esperienze vissute scuotono in profondità gli animi dei protagonisti che, alla fine del percorso, possono scegliere se tornare alla sicura vita di sempre, oppure allontanarsi definitivamente dal passato. Il senso dell'arcano pervade spesso le novelle avvolgendole in un'atmosfera misteriosa, dove la natura e i personaggi si compenetrano in un tutto, e dove la vita prende senso dal contatto con l'infinito, in un'epifania con il mondo. Questi brevi attimi di

pace danno un momentaneo sollievo ai protagonisti sollevandoli dai problemi della loro vita. Tale pausa è solo una fugace illusione: dopo la tregua torna la normalità, dimostrando come non sia possibile risolvere i problemi.

Nei momenti di epifania possiamo individuare tre caratteristiche essenziali, approfondite da Argenziano Maggi[34] nel suo studio. Troviamo la dilatazione spaziale, la sospensione temporale e il senso dell'arcano. I primi due elementi sono emblematici di una situazione in cui,

> l'ora e il qui lasciano il posto ad un indefinito senza luogo né tempo. Un ritmo, che non è ottusamente scandito in minuti e in ore pulsa nelle cose; ed è a questo ritmo atemporale che il personaggio si assimila direttamente in una totale compenetrazione.[35]

Questo argomento è trattato in diciotto novelle e, vista la notevole quantità di materiale, ho deciso di suddividerle in tre parti a seconda dell'affinità tematica. Spesso troviamo nei testi più di un argomento affine, ma solo uno predomina sugli altri: per tale motivo alcuni di questi verranno presi in esame più volte durante il paragrafo.

Nella prima parte verrà affrontata la delusione provocata dall'inconsistenza dell'amore altrui nei propri confronti; la seconda affronterà la rivelazione sull'essenza della propria vita; infine l'ultima categoria tratterà di singoli argomenti affini alla tematica principale.

In *Lumie di Sicilia*, oltre al viaggio dal proprio paese alla città, il protagonista Minuccio deve affrontare il mutato sentimento della fidanzata dovuto alla fama e al successo. Tale trasformazione è intimamente connessa

---

[34] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., pp. 31-38.

[35] *Ivi*, p. 34.

al viaggio: la visita, che avrebbe dovuto rinnovare l'amore della ragazza, rivela invece la fine della loro relazione.

Troviamo poi, in ordine cronologico, *Con altri occhi* (NA, I, 2, pp. 981-992) facente parte della raccolta *La mosca* e pubblicata in «Il Marzocco» il 28 luglio 1901. Anna è una donna felicemente sposata che un giorno, preparando la valigia del marito, scopre tra la sua biancheria una foto della prima moglie. Subito viene assalita da una forte gelosia nei confronti di quella donna che in passato aveva amato e poi tradito il suo adorato compagno. La curiosità femminile la porta ad indugiare sul bel volto della donna che, secondo alcune voci, era stata costretta dal marito a suicidarsi dopo un adulterio. L'uomo, prima di partire, deride la moglie timorosa di restare sola: la paura è dovuta proprio al ritrovamento di quell'immagine del passato che aveva reso incerte le sicurezze del loro rapporto. In realtà, il marito mancava di attenzioni nei suoi confronti e la trattava «come una bambina non d'altro capace che di quell'amore ingenuo e quasi puerile» (NA, I, 2, p. 986).

Anna ne immagina il percorso verso la stazione ferroviaria:

> si rappresentò con straordinaria evidenza la via lunga, deserta nella notte, rischiarata dai fanali verberanti il lume tremulo sul lastrico che pareva ne palpitasse: a piè d'ogni fanale, un cerchio d'ombra; le botteghe, tutte chiuse; ed ecco la vettura che conduceva Vittore. (NA, I, 2, p. 988)

Tali pensieri la gravano d'un senso angoscioso di vuoto:

> sentì allora confusamente, smarrendosi, che da tre anni forse, dal momento in cui era partita dalla casa paterna, ella era in quel vuoto, di cui ora soltanto cominciava ad assumer coscienza. Non se n'era accorta prima, perché lo aveva riempito solo di sé, del suo amore, quel vuoto; se ne accorgeva solo ora, perché in tutto quel giorno aveva tenuto quasi sospeso il suo amore, per vedere, per osservare, per giudicare. (NA, I, 2, p. 988)

L'immagine della defunta moglie di Vittore la aveva turbata profondamente portandola a dubitare di quell'indiscutibile e sicuro amore per il quale era fondata la sua esistenza.

> Di ben altro Anna, ora per la prima volta, guardando (senza neppur sospettarlo) nella sua vita con gli occhi di quella morta, trovava da lagnarsi del marito. Sì, era vero: della noncuranza quasi sdegnosa di lui ella si era altre volte sentita ferire; ma non mai come quel giorno; e ora per la prima volta si sentiva così angosciosamente sola, divisa dai suoi parenti, i quali le pareva in quel momento la avessero abbandonata lì […]. E il marito che avrebbe dovuto consolarla, il marito stesso pareva non volesse darle alcun merito del sacrifizio ch'ella gli aveva fatto del suo amore filiale e fraterno, come se a lei non fosse costato nulla. (NA, I, 2, pp. 991-992)

La foto, che aveva inizialmente provocato gelosia e sdegno, ora si rivela il mezzo tramite il quale Anna scopre l'inconsistenza del suo amore per il marito. Il viaggio di quest'ultimo, la freddezza del suo saluto e la scoperta della foto, diventano i motivi scatenanti della rivelazione. La distanza materiale che il viaggio pone tra i due coniugi ne sottolinea inoltre la lontananza emotiva. Come sottolinea Argenziano Maggi[36], il vuoto fisico che egli ha lasciato, rivela alla donna una dimensione di scarso calore e di mancato affetto.

Merita solo un accenno la novella *La buon'anima* (NA, I, 1, pp. 381-391) della raccolta *La vita nuda*. Il protagonista è Bartolino, novello sposo di Lina vedova Taddei, che si trova a dover convivere con la continua presenza del defunto in casa. La moglie cerca infatti di rivivere con il nuovo sposo ogni singolo momento vissuto in precedenza con l'altro. Durante il viaggio di nozze alloggiano nella stessa città, albergo e camera in cui avevano soggiornato i precedenti sposi. Il viaggio diventa così un mezzo

[36] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., p. 42.

attraverso il quale Bartolino prende coscienza della difficile situazione con cui avrebbe dovuto convivere negli anni futuri.

Troviamo poi *Tra due ombre* (NA, I, 2, pp. 993-1003), novella che segue *Con altri occhi* nella raccolta *La mosca*. Venne pubblicata in «Il Marzocco» il primo gennaio 1907 col titolo *Fra due ombre,* ma solo nel 1921 cambiò titolo assumendo quello definitivo in «Novella» n. 8.

Il protagonista Faustino è qui già consapevole del suo inconsistente amore per la moglie. La rivelazione riguarda una sua vecchia fidanzata, rivista dopo molti anni durante un viaggio. La vicenda è infatti completamente ambientata in un piroscafo diretto a Palermo e l'incipit della novella ne descrive la partenza:

> stridori di catene e scambio di saluti e d'auguri, ultime raccomandazioni e grida di richiamo tra i passeggeri di terza classe e la gente che s'affollava su lo scalo dell'Immacolatella o sulle barchette ballanti attorno al piroscafo in partenza. (NA, I, 2, p. 993)

Faustino è accompagnato dalla moglie, «grassa come s'era fatta pochi anni dopo il matrimonio, bionda e pallida, con gli occhi azzurri ovati» (NA, I, 2, p. 993), e dai suoi tre figli. La situazione familiare non lo gratifica e la sua vita matrimoniale è un vero fallimento. Appena partiti avviene qualcosa di inaspettato che gli riporta alla mente gli anni della giovinezza e un antico amore mai dimenticato. Tra i passeggeri intravede Silvestro, cugino a cui nel passato aveva tolto l'amore di Lillì di cui erano entrambi innamorati. Ritrovava ora l'avversario d'un tempo, diventato ormai sposo della donna e padre di un bambino.

> Tutti i ricordi scottanti, gli errori, i rimorsi della prima gioventù, improvvisamente, alla vista di quell'uomo, gli avevano fatto un tale impeto dentro, che n'era come stordito. Al solo pensiero che quel Silvestro Crispo potesse vederlo, invecchiato e così dietro a quei tre

> ragazzi mal vestiti, e con quella moglie grassa e ridicola che strillava di là, si sentiva vaneggiare in un avvilimento di vergogna, acre e insopportabile, al quale reagiva seguitando a sorridere a quel modo. (NA, I, 2, p. 995)

L'incontro inaspettato turba profondamente Faustino che immagina di rivivere i momenti della giovinezza; come se d'un tratto fosse tornato indietro di sedici anni e ora vivesse due esistenze parallele: «vere tutt'e due, e vane tutt'e due nello stesso tempo: e di là quella bionda pallida […] e qua, fuggente e ammiccante […] Lillì di ventidue anni». (NA, I, 2, p. 996)

Durante lo sbarco dei passeggeri a Palermo rivede Lillì, in attesa di accogliere il marito. La vista del vecchio amore turba la donna così profondamente da non accorgersi del compagno, che in quel momento le passava davanti diretto verso casa.

> Faustino Sangelli si sentì strappare le viscere, tirare il respiro, e non seppe più da che parte voltarsi a guardare per non vedere l'antica fidanzata […]. Patì morte e passione. Quegli occhi, così stupiti, gli dicevano quant'era cambiato. (NA, I, 2, p. 1003)

La novella presenta il topos del viaggio di una famiglia, stravolto da un casuale incontro che ne minaccia l'equilibrio. Il desiderio dell'uomo è quello di fuggire dalla moglie mai amata di cui prova vergogna. L'allontanamento dalla famiglia non porterebbe alcun sollievo al protagonista in quanto non potrebbe mai avere la donna amata. La sua vita prosegue nella quotidianità: la rivelazione di tale amore si associa alla consapevolezza della sua fallimentare esistenza, basata su un matrimonio non desiderato.

La novella *Superior stabat lupus* (NA, II, 1, pp. 513-531), pubblicata in «La lettura» del 1912, fa parte della raccolta *Dal naso al cielo*.

In questo testo si affronta la scottante tematica dell'incesto e del matrimonio tra familiari, non troppo rari negli anni di Pirandello. La figura femminile chiave è Ebe, affidata alla nonna dopo la morte di parto della madre e l'abbandono del padre, fuggito in America per il dolore della perdita. Viveva in casa con loro anche lo zio della giovane, Marco Perla, nel passato innamorato della donna defunta e ora legato profondamente a quella cuginetta che era in tutto simile alla madre. Con il passare degli anni le somiglianze crebbero sempre più, turbando l'animo di Marco che ben presto se ne innamorò. Prima di morire, la zia confidò a Ebe i sentimenti dello zio per lei:

> stupore, dolore, orrore, vergogna assaltarono e sconvolsero Bebè, a questa rivelazione inattesa. […] Sarebbe morta lei piuttosto. […] Un odio cupo e feroce s'impossessò di lei per il padre sconosciuto che l'aveva messa al mondo e abbandonata senza neppure vederla. (NA, II, 1, p. 520)

La giovane a causa di questa scoperta si ammalò gravemente; l'unico che la assistette fu proprio lo zio, che la curò con amore e tenerezza. Quando Ebe si riprese, per riconoscenza e gratitudine cedette al suo corteggiamento e acconsentì al matrimonio. I due dovettero partire ben presto per Roma, ed è proprio qui che la loro vita venne completamente stravolta. Ebe, infelice accanto a quell'uomo che era «tanto ingordo di lei» che «s'imbruttiva sempre più» (NA, II, 1, p. 522), cercò subito di rintracciare il suo vecchio fidanzato. Dopo pochi mesi ecco la svolta: bussò alla porta di casa Corrado Tranzi, padre della giovane e vecchio rivale d'amore di Marco.

> Non doveva pensare il Tranzi ch'egli avesse voluto prendersi una rivincita sposando sua figlia, poiché da lui aveva avuto tolta la madre? E non doveva a un tal pensiero essere pieno d'odio e d'orrore? (NA, II, 1, p. 525)

Appena apparve la figlia, Corrado riscoprì nei suoi lineamenti la moglie tanto amata perduta così precocemente. Ebe scoprì finalmente il motivo di quell'amore morboso dello zio.

> Comprendo… comprendo perché lui t'ha sposata… Tu non sai, tu non puoi sapere… Rabbrividì; comprese; domando anche lei a bassa voce, inorridita: - La mamma… Lui? – Sì, sì… E in questo riconoscimento provarono, l'uno, una rabbia feroce, come per un tradimento infame che colui, profittando vigliaccamente della sua assenza, gli avesse fatto con la madre; l'altra, il ribrezzo, l'abominazione come per un incesto che quegli avesse perpetrato su lei. (NA, II, 1, pp. 527-528)

Marco si sentì male e iniziò a delirare venendo subito soccorso da Corrado Tranzi, il quale:

> cercò di radicarsi nell'orrenda decisione, che gli appariva di punto in punto sempre più necessaria e quasi fatale.[…] Egli non aveva mai fatto nulla per lei. Doveva far questo, ora. […] egli doveva sopprimere chi aveva fatto per la figlia tutto quello che avrebbe dovuto far lui; […] le avrebbe ridato, con questa libertà e con la ricchezza, la vita. (NA, II, 1, p. 530)

La mattina dopo la giovane, stupita nel vedere il padre intento alla cura del malato, si sforzò di non prendere coscienza delle sue maligne intenzioni. Dopo l'ultimo respiro del moribondo le si avvicinò: «Se la strinse al petto; le sussurrò tra i capelli: - Sei libera. Puoi vivere ora. Ma ella sentì che non poteva più, ora, sapendo.» (NA, II, 1, p. 531)

Anche in questa novella quindi, troviamo un viaggio che porta cambiamento, un incontro che trasforma le vite dei protagonisti. Questa mutazione porta il bene della protagonista, libera ora dai vincoli di un matrimonio non voluto, ma la carica anche del peso di una morte che per sempre graverà sulla sua anima e sulla sua vita.

Sempre nella stessa raccolta troviamo la novella *Nel gorgo* (NA, II, 1, pp. 566-578), pubblicata nell'estate del 1913 in «Aprutium». Qui un viaggio

in un luogo di villeggiatura muta l'animo e il comportamento del protagonista Romeo Daddi. Inizialmente,

> era apparso a tutti com'intronato, come assente da sé, con un sorriso vano sulle labbra e gli occhi opachi, senza sguardo, […] Poi quello stordimento era sparito, s'era cangiato in una fissità acuta, strana. (NA, II, 1, p. 567)

Il cambiamento si manifestò quando iniziò a guardare profondamente negli occhi degli amici, scrutando la loro coscienza, i loro pensieri e tutto ciò che di sudicio c'era nella loro anima. Gli amici discutevano di queste stranezze e sperimentarono tra loro tali comportamenti:

> perché tanto io quanto tu abbiamo in regola finora, dentro di noi, la macchinetta della civiltà, e lasciamo che la feccia di tutte le nostre azioni, di tutti i nostri pensieri, di tutti i nostri sentimenti ci si posi zitta zitta, di nascosto, in fondo alla coscienza. Ma fa' che uno, a cui la macchinetta si sia guastata, si metta a guardarti come t'ho guardato io, non più per uno scherzo, ma sul serio, e ti rimuova, senza che te l'aspetti, dal fondo della coscienza tutta la posatura di quella feccia che hai dentro, e sappimi dire se non ti spaventi! (NA, II, 1, p. 569)

La moglie, che durante quella vacanza era stata corteggiata da un amico del marito, era convinta che tale follia fosse causata dalla convinzione di un suo adulterio. Ben presto però, scoprì dall'amica che il motivo di tale pazzia non era dovuta ai corteggiamenti, tra l'altro continuamente rifiutati, ma ad altre cause. In un momento di solitudine Romeo e la donna si erano trovati da soli:

> è stato come un gorgo, capisci? Come un gorgo, che si è aperto tra noi all'improvviso senz'alcun sospetto, e ci ha afferrati e travolti in un attimo, e subito s'è richiuso, senza lasciar di sé la minima traccia! Subito dopo, la coscienza nostra è tornata limpida e uguale. […] Ebbene, questo ha fatto impazzire tuo marito. Non la colpa […] Ma questo: il poter pensare che questo può accadere: che una donna onesta, innamorata di suo marito, in un attimo, senza volerlo […] cada nelle braccia d'un uomo; e, un minuto dopo, sia tutto finito, per sempre; richiuso il gorgo; sepolto il segreto; nessun rimorso; nessun turbamento. (NA, II, 1, pp. 576-577)

Quel viaggio quindi, porta con sé la rivelazione di come un amore consolidato e sicuro possa d'un tratto confondersi e perdersi a causa

dell'improvviso e imprevisto desiderio di un'altra persona. Non è la scoperta di un tradimento o la coscienza di non amare davvero a sconvolgerne le vite, bensì la consapevolezza che quel breve attimo di distrazione senza conseguenze poteva nascere anche nel cuore di quella moglie tanto amata.

La seconda parte del paragrafo approfondirà la rivelazione della verità che si cela dietro all'apparenza delle cose.

Il primo testo è «*Vexilla Regis…*» (NA, III, 1, pp. 323-362), datato 1897 della raccolta *Il viaggio*. Il protagonista è Mario Furri, avvocato e padre di una figlia, Lauretta, convinta che la madre fosse morta nel darla alla luce. L'arrivo improvviso di una lettera dalla Germania riporta alla mente vecchi ricordi e dolori nel cuore dell'uomo: la missiva è di Anny, madre della ragazza. L'uomo e la figlia partono per Castel Gandolfo, accompagnati dalla governante; a Roma avrebbero poi trovato la donna. I pensieri vanno tutti a quell'incontro e al trauma che avrebbe colto la figlia:

> per Lauretta la sua mamma era morta. Chi sarebbe stata ora costei? Un'estranea, un'intrusa che, comunque, non avrebbe mai potuto incarnare l'imagine che la figliuola, fantasticando in un passato senza ricordi, s'era creata della propria madre morta nel darle la vita. (NA, III, 1, p. 336)

Il giorno seguente incontra da solo Anny che dimostra la disinvoltura e l'incoscienza di una ragazzina. È una delusione e una sofferenza sentirne l'indifferenza nei confronti di una figlia di cui non conosce nemmeno il nome. Dopo poco cominciano le incomprensioni:

> ma non mi vedi, ma non mi senti Anny? Per te era quasi naturale imaginare che potesse accoglierti il Mario d'allora: tu sei la stessa e non sai quello che hai fatto. […] Lo sai che hai abbandonato la figlia? […] Ma lo sai che per tua figlia tu sei morta, morta davvero, e ch'ella

> è cresciuta e che adesso ha quasi gli anni che avevi tu quando la mettesti al mondo? (NA, III, 1, p. 345)

Anny cerca delle giustificazioni per la sua partenza: la malattia della madre, la giovane età e la lontananza dalla sua terra. Mario però le fa prendere coscienza della verità.

> Scommetto, che tu imagini ancora Lauretta come una bambina […] è una donna davanti a cui tu, se ora la vedessi, resteresti come davanti a una estranea. […] mi vedo davanti ciò che ho perduto, ciò che tu mi hai rubato, e vedi: vorrei qua, sotto i piedi, la fossa di tua madre per calcarci sopra la terra con tutta la forza del mio odio! Ah, nessun fiore, se c'è Dio, crescerà su quella fossa, come nuda e senza un sorriso è stata la culla della figlia mia, e squallida e muta la mia vita, per causa di lei, e tua, e tua…[…] Io sono morto; non posso farti rivivere. […] io non temo, perché l'affetto o il desiderio che hai di vederla non potrebbe spingerti a commettere un altro delitto: quello d'uccidere in lei l'ideale senza imagine che ella ha della mamma sua. (NA, III, 1, pp. 350-353)

L'unica possibilità che le viene data di vedere la figlia è nella basilica di S. Pietro e a lui,

> gli parve che conducesse la figliuola a un sacrifizio entro la chiesa. […] e tremava tutto, quasi in attesa che da un momento all'altro colei, non sapendo più trattenersi, irrompesse tra la folla silenziosa, piombasse sulla figlia. (NA, III, 1, pp. 358-360)

Non vedendola in chiesa, non seppe mai se quel giorno avesse visto la figlia in lontananza.

Non sono presenti grandi conseguenze al viaggio se non nei cuori dei due genitori. Il padre si ritrova tormentato da un passato riaffiorato all'improvviso e le cui conseguenze avrebbero potuto essere fatali per il rapporto con la figlia. I cambiamenti della madre non sono ben definibili: probabilmente il suo egoismo la rende indifferente alle accuse oppure prende coscienza dei suoi errori decidendo di non irrompere nella vita della figlia per il suo bene.

Nella novella *Con altri occhi* troviamo, strettamente legata alla rivelazione dell'inconsistente amore verso il marito, la consapevolezza di un'esistenza fondata sul nulla. La protagonista arriva addirittura a compatire il volto della vecchia moglie del marito: «Anche lei dunque, davvero, aveva sofferto per lui? Anche lei, anche lei, accorgendosi di non essere amata, aveva sentito quel vuoto angoscioso?» (NA, I, 2, p. 992) La visione del ritratto appare, dopo un'attenta analisi della sua vita, un tuffo nelle acque della verità, la scoperta di un fallimento.

Questo caso è un esempio di come due rami diversi di una stessa tematica, l'epifania rivelatrice, possano legarsi profondamente e quasi confondersi in un unico corpo. Ovviamente la tematica amorosa è parte integrante dell'essere umano e quindi, nel momento in cui i protagonisti delle vicende prendono coscienza del proprio amore, è inevitabile la rivalutazione di tutti gli altri aspetti della loro vita.

Troviamo poi la storia di un uomo disperato che, specchiandosi in un'altra persona, convince quest'ultima a non sposarsi. Il tutto anche qui è legato a un viaggio, da Forlì a Roma. La novella si intitola *La disdetta di Pitagora* (NA, II, 2, pp. 770-780) e venne pubblicata la prima volta nel 1903 nell'opera di Pirandello *Beffe della morte e della vita* «Seconda serie».

Tutta la vicenda si basa su un errore del protagonista, Pitagora, che crede di riconoscere in un giovane il vecchio amico Tito Bindi. L'arrivo improvviso da Forlì, annunciato da un telegramma pochi giorni prima, dell'amico Tito accompagnato dal cognato, gli fa prendere coscienza dell'equivoco perpetrato per ben tre mesi. Tito si presenta disperato e quasi

impazzito dopo un matrimonio non felice e due figli di cui uno cieco. Pitagora rende manifesto questo suo errore sottolineando come il giovane da lui scambiato sembrasse «Tito qual era prima che partisse per Forlì, tre anni or sono». (NA, II, 2, pp. 773-774) Tale affermazione è come un fulmine nella mente dell'uomo:

> Pitagora, hai ragione! […] Non ti sei ingannato! Quello che tu saluti sono io. Proprio io, Pitagora, che non ho mai lasciato Roma! […] io sto qua, sempre, a Roma, giovane, libero, felice, come tu ogni giorno mi vedi e mi saluti. Caro mio Pitagora, ah, respiro! respiro! Che peso m'hai levato dal petto! (NA, II, 2, p. 774)

Così, un semplice scambio di persona, si trasforma in dramma: Tito desidera subito raggiungere l'ignaro ragazzo per convincerlo a non sposarsi, evitandogli quindi la sua futura rovina. E come un pazzo «andava in cerca di se stesso per le vie di Roma, in cerca di quell'altro sé, libero e felice, del buon tempo andato». (NA, II, 2, p. 777) Il giovane, venuto a conoscenza del motivo della pazzia, rimane così profondamente turbato da decidere ben presto di non contrarre più le nozze. Tito gli era «rimasto davanti come lo spettro del mio destino imminente» (NA, II, 2, p. 779), decidendo inoltre di partire per l'America.

Un doppio viaggio carico di significati. Il ritorno a Roma di un vecchio amico depresso porta come conseguenza una partenza, questa volta di una persona che senza motivo viene coinvolta nella vicenda procurandogli cambiamenti esistenziali del tutto immotivati.

La novella *E va bene* (NA, II, 1, pp. 64-91)[37] è divisa in tre parti che si riferiscono ai tre diversi momenti temporali della vita del protagonista. Il

[37] La novella fa parte della raccolta *In silenzio* e venne pubblicata in «Nuova Antologia» il primo novembre 1905.

primo, intitolato *Stato di servizio*, inizia con la nascita di Cosmo Antonio Corvara Amidei nel 1861.

> A Sorrento […] nasce Cosmo Antonio Corvara Amidei, e subito è accolto male: a sculacciate; preso per i piedi dalla levatrice […]. Botte finché non strilla. Entrando, bisogna strillare. (NA, II, 1, p. 64)

L'elemento umoristico, già evidente nelle prime descrizioni, permeerà tutta la novella che culminerà in un tragico finale. A Sassari conosce il collega e convivente prof. Dolfo Dolfi che decide di portare a casa anche la figlia Satanina di quindici anni. Dopo la morte improvvisa del collega, Cosmo Antonio sente di dover fare le veci del padre alla giovane orfana. La ragazza accetta la convivenza unicamente nel caso di un matrimonio. Scioccato inizialmente dalla proposta, si abitua presto all'idea affezionandosi a Satanina divenuta la sua unica ragione di vita.

Dopo un trasferimento a Roma e la nascita del primogenito Dolfino, un giorno Cosmo Antonio non trova più la moglie. La donna, fuggita con l'amante, aveva abbandonato anche il figlio di pochi mesi. Il professore:

> non piange […] E' stupito, in fondo, di non provare tutto quel cordoglio che forse qualche volta aveva pensato di dover provare se Satanina o l'amore di lei, per un caso atroce imprevedibile, gli fossero venuti a mancare. Ed ecco: nulla, invece, nulla. S'aspettava forse che il mondo dovesse crollare, o lui per lo meno restarne fulminato. Ed ecco, invece, nulla, nulla. […] Rimasto solo, però, rimessosi a sedere, s'accorge tutt'a un tratto che non ha più voglia neppure d'alzare un dito, e che il mondo, dunque, davvero è crollato per lui; ma, così, quietamente, senza parere. (NA, II, 1, pp. 75-76)

Dopo lunghi anni di assenza, Satanina torna a casa rivendicando la maternità di Dolfino, convinto che la madre fosse morta di parto.

La parte intitolata *La pigna* inizia con il viaggio del protagonista a Nettuno, destinazione di villeggiatura adatta alla cagionevole condizione di salute del figlio.

Durante il tragitto in treno gli si rivela la bellezza del creato e l'angoscia che lo soffocava si scioglie alla vista di quei paesaggi meravigliosi. D'un tratto l'epifania con la natura lo inebria inaspettatamente di gioia:

> e veramente, al professor Corvara Amidei, affacciato al finestrino d'una vettura di terza classe, parve d'intravederla, la Primavera, appena uscito dalla stazione […]. Gli parve una grazia che la sorte nemica gli volesse concedere quella vista deliziosa […]. E dimenticò allora, per un momento, tutte le sue sciagure, passate e presenti; il figliuolo tanto malato; quella donnaccia che lo disonorava; […] il peso enorme di quella sua insopportabile esistenza. […] Sì, poteva, poteva esser bella la vita. […] cominciò a sentir prossimo il mare, e tutta l'anima gli s'allargò, ilare e trepidante, nella viva aspettazione di quella tremula azzurra immensità. (NA, II, 1, pp. 79-81)

Tutta la giornata viene vissuta ripensando alla sua esistenza e,

> in quel giorno di tregua, essendo finalmente riuscito a intravedere come si potesse davvero sentir la gioja di vivere, ebbe la cattiva ispirazione di provarsi di nuovo a penetrare nel folto di quelle antiche considerazioni. (NA, II, 1, p. 83)

Iniziò interrogandosi sul perché delle sue sciagure, visti i buoni propositi che avevano sempre guidato le sue azioni; e soprattutto perché ora dovesse anche soffrire nel vedere il figlio, suo unico bene, spegnersi pian piano.

L'ultima parte della novella ha come titolo *Il vento* e sono proprio le forti raffiche a fare da sfondo al momento più tormentato della vicenda. L'appartamento estivo in cui padre e figlio si trovano, è assediato dal mare e dal vento in tempesta quando arriva Satanina che inizia a curare amorevolmente il figlio malato. D'un tratto il vento si placa, simbolo della pace apparentemente ristabilita in famiglia. Ma la donna che in realtà non è cambiata, viene uccisa dal marito in preda ad un momento di follia. La vicenda si chiude con la richiesta del professore al figlio di tenere i suoi

occhiali, così da evitargli la vista delle sofferenze del ragazzo nel momento dell'arresto.

L'amara ironia della frase ′e va bene′, continuamente ripetuta dal personaggio, chiude questa triste vicenda di un uomo privato dal destino.

Ne *Il viaggio*, novella già trattata in precedenza, oltre al tema dello spostamento dal proprio paese alla grande città e all'importanza che assume il tragitto vero e proprio, è forse nell'epifania rivelatrice che la novella ha il suo apice. Già il viaggio verso Palermo era stato per la protagonista un momento di prova, in quanto sua prima esperienza. Infatti è così che Pirandello descrive il turbine di emozioni che la attraversano:

> a ogni tratto, a ogni giro di ruota, aveva l'impressione di penetrare, d'avanzarsi in un mondo ignoto, che d'improvviso le si creava nello spirito con apparenze che, per quanto le fossero vicine, pur le sembravano come lontane e le davano, insieme al piacere della loro vista, anche un senso di pena sottilissima e indefinibile: la pena ch'esse fossero sempre esistite oltre e fuori dell'esistenza e anche dell'immaginazione di lei: la pena d'essere tra loro estranea e di passaggio, e ch'esse senza di lei avrebbero seguitato a vivere per sé con le loro proprie vicende. (NA, III, 1, pp. 220-221)

Il viaggio di Adriana viene paragonato da Zangrilli[38] ad un parto, ossia ad «un'esperienza piena di ansie, di scosse, di scoperte, che la porta essenzialmente a una vita nuova.»[39]

Il viaggio è quindi da considerarsi una ′rinascita′; Adriana è una «sepolta viva»[40] in quanto vedova segregata in casa dai rigidi costumi del paese. Il motivo del viaggio si «polimorfizza in diversi tipi di viaggi»[41]: in

---

[38] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 157-169.

[39] *Ivi*, p. 161.

[40] *Ibidem.*

[41] *Ibidem.*

questo primo tratto verso Palermo, l'accento di Pirandello va sulla scoperta quasi «fanciullesca, innocente del mondo circostante»[42]. La vista di una realtà sconosciuta la scuote in profondità, rivelandole per la prima volta un'esistenza diversa da ciò che aveva precedentemente vissuto.

È presente inoltre un'evoluzione a livello della sua coscienza, «dell'affiorare dell'inconscio alla coscienza, ad un rito battesimale, ad una rinascita»[43]. Nell'ultima parte, poi, viene reso palese l'amore della protagonista.

Adriana inizia il suo vero processo epifanico proprio quando il medico le dà una sentenza di morte; la sua vera vita comincia quando sta per perdere tutto. L'arrivo nella grande città la porta a scoprire una nuova realtà. Appena si allontana dalla casa del medico,

> uscì dall'ombra della scala sulla via, nell'abbagliamento del sole al tramonto, sotto un cielo tutto di fiamma che dalla parte della marina lanciava come un immenso nembo sfolgorante sul corso lunghissimo; e vide tra le vetture entro quel baglior d'oro il brulichio della folla rumorosa, dai volti e dagli abiti accesi da riflessi purpurei, i guizzi di luce, gli sprazzi colorati, quasi di pietre preziose, delle vetrine, delle insegne, degli specchi delle botteghe; la vita, la vita, la vita soltanto si sentì irrompere in subbuglio nell'anima per tutti i sensi commossi ed esaltati quasi per un'ebbrezza divina; né poté avere alcuna angustia, neppure un fuggevole pensiero per la morte prossima e inevitabile, per la morte ch'era pure già dentro di lei. (NA, III, 1, p. 222)

Questo fermento accende una scintilla nella sua anima, che a sua volta le farà prendere coscienza della sua vita. Adriana può essere considerata come una «eroina ricercatrice perché vittima»[44]; infatti man mano che il

---

[42] *Ivi*, p. 161.

[43] *Ivi*, p. 165.

[44] *Ivi*, p. 163.

viaggio prosegue, aumenta la consapevolezza liberandosi gradualmente dalle catene della vita passata.

La rivelazione prosegue durante la serata di Adriana, trascorsa in riva al mare con il cognato.

> Smarrita come in un incanto sovraumano, a cui una certa angoscia le impediva di abbandonarsi interamente, l'angoscia destata dal dubbio che non fosse vero quanto vedeva, si sentiva lontana, lontana anche da se stessa, senza memoria né coscienza né pensiero, in una infinita lontananza di sogno. (NA, III, 1, p. 223)

La bellezza del mondo la colma di gioia ma anche la ferisce in quanto comprende che quei meravigliosi momenti sono destinati a finire presto. Nonostante questo,

> ella sentì d'attingere in quel punto quasi l'eternità, d'acquistare una lucida, sconfinata coscienza di tutto, dell'infinito che si nasconde nella profondità dell'anima misteriosa, e d'aver vissuto, e che le poteva bastare, perché era stato in un attimo, in quell'attimo, eterna. (NA III, 1, p. 224)

Il viaggio prosegue in altre città italiane per volere del cognato, desideroso di «procurarle quell'ultimo e straordinario svago» (NA, III, 1, p. 225). Nonostante la predisposizione al cambiamento, persistono in lei ancora i pregiudizi della sua terra. Espresso il volere del cognato infatti, «ella non poté più replicare: vide in sé la donna del suo paese che non deve mai replicare a ciò che l'uomo stima giusto e conveniente» (NA, III, 1, p. 225).

Questa parte della novella credo possa essere considerata come la più significativa nell'ambito del viaggio come epifania rivelatrice. Infatti, se negli altri testi il viaggio è spesso marginale e non intimamente connesso alla rivelazione di se stessi, in questa prova costituisce la causa primaria e fondamentale.

Il distacco dalla Sicilia e la vista del mare porta con sé il presentimento che,

> se fosse partita, se si fosse staccata dalle sponde dell'isola che già le parevano tanto lontane dal suo paesello e così nuove; […] non sarebbe più ritornata alla sua casa. (NA, III, 1, p. 226)

Il viaggio a Napoli palesa l'amore tra i due cognati, da sempre nascosto nei loro cuori. Ed ecco che l'epifania porta anche la manifestazione dell'amore, così profondamente legato alla coscienza di sé. Da un semplice e ingenuo contatto tra i due divampa ben presto la passione:

> l'incendio divampò. Là, al bujo, nella vettura che li riconduceva all'albergo, allacciati, con la bocca su la bocca insaziabilmente, si dissero tutto, in pochi momenti, tutto quello che egli or ora, in un attimo, in un lampo, al guizzo di quello sguardo aveva indovinato: tutta la vita di lei in tanti anni di silenzio e di martirio. Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, lo avesse amato. (NA, III, 1, p. 228)

Da qui in poi il viaggio è all'insegna del loro amore:

> fu un delirio, una frenesia, a cui diedero una violenta lena instancabile la brama di compensarsi in quei pochi giorni sotto la condanna mortale di lei, di tutti quegli anni perduti, di soffocato ardore e di nascosta febbre; […] quell'amore frenetico e travolgente, in quel viaggio di pochi giorni; viaggio d'amore, senza ritorno; viaggio d'amore verso la morte. Non poteva più ritornare laggiù, davanti ai figliuoli. Lo aveva ben presentito, partendo; lo sapeva che, passando il mare, sarebbe finita per lei. (NA, III, 1, p. 228)

La morte della donna non sopraggiunge in modo naturale; un sogno premonitore avuto prima di partire per Venezia, le fa comprendere che lì il suo viaggio avrebbe dovuto terminare. È proprio nella città lagunare che Adriana decide di anticipare la fine imminente. Sceglie di concludere la sua esistenza proprio nel momento di massima felicità: ha imparato ad amare troppo la vita e per questo vuole interromperla nel suo momento più bello. Per tale motivo Zangrilli[45] ha definito Adriana come «personaggio cometa»,

[45] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 157-169.

in quanto è destinato a viaggiare ma anche a cadere, a spegnersi durante o alla fine del suo percorso.

Nella novella sono presenti anche alcuni elementi simbolici, come l'acqua, la notte, il velluto e appunto Venezia, simbolo di amore e morte. Queste immagini, di fondamentale importanza anche per altre novelle, verranno approfondite nel prossimo capitolo.

Testo di notevole rilevanza è *Notte*, nel quale l'incontro del protagonista con una vecchia conoscente, gli permetterà di capire se stesso in profondità. Tale avvenimento si svolge nella stazione di Castellamare Adriatico, ultima sosta di Silvestro Noli prima dell'arrivo a casa. I due conoscenti decidono di prendere un po' d'aria dirigendosi lungo il viale verso il mare. Il luogo solitario e il buio della notte creano lo sfondo alle confidenze della donna, rimasta vedova da poco.

> Si videro tutti e due, nella notte, sperduti in quel luogo, ampio viale deserto e malinconico, che andava al mare, tra i villini e le case dormenti di quella città così lontana dai loro primi e veri affetti e pur così vicina ai luoghi ove la sorte crudele aveva fermato la loro dimora. E sentirono l'uno per l'altra una profonda pietà. (NA, I, 1, p. 583)

L'ambiente si fa partecipe della loro sorte crudele ed è proprio la natura ad assorbire l'angoscia che si fa universale: «Guardarono entrambi nella notte, sentivano ora che la loro infelicità quasi vaporava, non era più di essi soltanto, ma di tutto il mondo» (NA, I, 1, p. 585).

L'alba che sorge da loro nuova vitalità:

> ma a poco a poco la tenebra cominciò a diradarsi, cominciò ad aprirsi sul mare un primo frigido pallore d'alba. Allora, quanto c'era di vaporoso, d'arcano, […] si restrinse, si precisò con nuda durezza […]. Egli si sentì tutto ripreso dalla miseria abituale della sua casa vicina, ove tra poco sarebbe arrivato […]. E anch'ella, la vedovina, non vide più così nera e così disperata la sua sorte. (NA, I, 1, pp. 585-586)

I due protagonisti percepiscono l'armonia universale nella quale il loro dolore appartiene al tutto[46]. Si sono uniti alla natura circostante, come se in quell'attimo di epifania le loro sofferenze si fossero dissolte d'un tratto.

> Nel più profondo recesso della loro anima il ricordo di quella notte s'era chiuso; forse, chi sa! Per riaffacciarsi poi, qualche volta, nella lontana memoria, con tutto quel mare placido, nero, con tutte quelle stelle sfavillanti, come uno sprazzo d'arcana poesia e d'arcana amarezza. (NA, I, 1, p. 586)

Come fa notare Possiedi in un suo articolo, il miracolo di questa epifania è solo un'illusione, in quanto al sorgere del sole i due reprimono senza volere la sensazione di comunione cosmica proseguendo nelle loro vite di sempre.

A differenza della novella *Il viaggio*, i due protagonisti tornano alla quotidianità arrivando a rimuovere quell'attimo di epifania con il mondo. Tale momento rivelatorio non porta conseguenze tangibili nelle loro vite; forse, permarrà nei loro cuori come un cassetto chiuso che qualche volta si aprirà per far scorrere quei ricordi meravigliosi.

In «*Superior stabat lupus*», è la rivelazione del passato familiare della protagonista a rappresentare il culmine della novella. Questo momento coincide con l'arrivo improvviso del padre di Ebe, che stravolge la vita della figlia palesandole i motivi dell'amore incestuoso dello zio. Tale trauma si somma all'uccisione finale dell'uomo da parte del padre: la fatale decisione graverà ancor più sulla donna in quanto «ella sentì che non poteva più [vivere], ora, sapendo» (NA, II, 1, p. 531). La rivelazione della verità non

[46] PAOLO POSSIEDI, *Il topos della contemplazione del firmamento nelle Novelle per un anno di Pirandello*, cit., pp. 1-18.

porta quindi alla liberazione della protagonista, anzi aggiunge il peso di una morte sulla sua coscienza.

Come ne *Il viaggio*, anche ne *La veste lunga* l'esito finale coincide con la morte volontaria della protagonista.

Per la giovane Didì, di soli sedici anni, la vita viene improvvisamente stravolta dal padre che vuole concederla come sposa ad un ricco marchese di quasi trent'anni più anziano di lei. Quando scopre il motivo del loro viaggio a Zùnica, rimane sconvolta:

> Didì al primo annunzio era diventata in volto bragia e gli occhi le avevano sfavillato di sdegno. […] Sposare per denari un vecchio, uno che aveva ventotto anni più di lei? (NA, I, 1, p. 697)

Il simbolo centrale della novella è la veste lunga che la giovane indossa durante il viaggio. Ormai non è più una bambina, a cui è permesso di mostrare le gambe, ma un'adulta che deve attenersi a diverse regole di comportamento. Fondamentale inoltre, l'episodio che vede come protagonista la giovane Rorò Campi, del cui tragico destino riflette Didì:

> ricordi che salutai le gambe anche a lei, l'ultima volta che portò le vesti corte? […] Eppure gliele rividi! […] Ah, sai, morta! – s'era affrettato a risponderle Cocò […] Tutta quella notte Didì s'era agitata sul letto senza poter dormire. […] Poi s'era tirata su la veste davanti per rivedersi quel tanto, pochino pochino, delle gambe che aveva finora mostrato, e subito aveva pensato alle gambe di Rorò Campi, morta. […] immaginandosi morta anche lei, dentro una bara, con l'abito da sposa, dopo il matrimonio col marchese Andrea. (NA, I, 1, p. 697)

Tale vicenda propone alla protagonista l'esito che le si prospetta se accetta il matrimonio organizzato dal padre. La delusione è ancor più accentuata dalla scoperta dell'illusoria armonia matrimoniale di molte

coppie. La sua *veste lunga* diventa emblema di una «vestizione per un rito di morte»[47],

> forse la tristezza era fuori: fuori, là, nel mondo, ove a una certa età, lasciati i sereni, ingenui affetti della famiglia, si entrava coi calzoni lunghi gli uomini, con le vesti lunghe le donne. E doveva essere una laida tristezza, se nessuno osava parlarne […]. Didì si sente pesare sui piedini, fino al giorno avanti liberi e scoperti, la veste lunga, […] si sentì oppressa da una angoscia soffocante. (NA, I, 1, pp. 701-702)

Il tempo trascorso in treno le permette di ripensare all'infanzia, serena «come nuvole davanti alla luna» (NA, I, 1, p. 703), ma anche al suo primo deludente bacio. La veste da lei indossata non può appartenerle, in quanto «non poteva sentirvi altro, dentro, che una bambina» (NA, I, 1, p. 703). Nell'animo della giovane nasce repulsione per il padre e per il fratello, complici della violenza perpetrata alla sua giovinezza. Sente dentro di sé «un senso di vuoto così arido, una così soffocante e atroce afa della vita» (NA, I, 1, p. 707), che pensa alla morte come l'unica soluzione possibile. La drammatica conclusione avverrà in treno: mentre il padre e il fratello dormono, Didì beve del veleno contenuto in una bottiglietta. Arriva così, «piccola morta con quella sua veste lunga, a Zùnica, al paese di sogno della sua infanzia felice» (NA, I, 1, p. 707).

Anche in questo testo la rivelazione termina con la tragica morte della protagonista: ma, al contrario di Adriana ne *Il viaggio*, non è causata dalla volontà di mantenere come ultimo ricordo l'amore e la bellezza della vita appena scoperta, ma è il risultato di una fuga da una delusione troppo grande per quel piccolo corpo di bambina. Il viaggio di Didì è la forzatura del passaggio dallo stato di innocenza infantile alla scoperta dell'età adulta e

---

[47] GIOVANNA CERINA, *Il viaggio lungo di Didì: storia di un'adolescenza in Sicilia*, in AA.VV., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria*, vol. II, Palermo, Palumbo, 1980, p. 520.

della sessualità. È una metamorfosi troppo veloce per potersi realizzare in pochi giorni: l'arresto brusco di questo cammino avviene proprio per l'assenza della sua preparazione psicologica.

Come fa notare Giovanna Cerina[48] nella sua analisi della novella, lo schema del viaggio reale si trasforma in pretesto per approfondire una struttura narrativa più complessa. Il viaggio di Didì può essere analizzato in varie direzioni: come viaggio nello spazio, cioè cambiamento di luogo; come mutamento di stato sociale; rappresenta un viaggio memoriale attraverso il tempo ma anche fuori del tempo cioè verso la morte; e infine una «metamorfosi esistenziale nel percorso morte-resurrezione»[49].

La rivelazione presentata nella novella *Nel gorgo* concerne l'inaspettato sorgere di un pensiero che può provocare la rovina di un matrimonio felice. Gli involontari pensieri impuri compiuti da Romeo Daddi nei confronti di un'amica, scatenano in lui l'atroce gelosia verso la moglie, in quanto possibile obiettivo di una simile corruzione. L'episodio iniziale è emblematico in questo senso: gli amici di Romeo discutono sui suoi cambiamenti e su come si fermi frequentemente a osservare gli occhi delle persone attorno a lui. È come se scrutasse nelle intime profondità degli animi per svelarne i pensieri immorali che inevitabilmente sorgono in tutti gli individui. Tali scoperte non riguardano aspetti tangibili e materiali ma l'irrazionale: emerge in lui la consapevolezza della finzione quotidiana di cui tutti siamo complici senza rendercene conto.

---

[48] *Ivi.*, pp. 514-531.

[49] *Ivi*, p. 515.

Anche nella novella *La carriola* (NA, III, 1, pp. 553-561), la rivelazione riguarda aspetti propriamente psicologici, e la conseguenza di tali scoperte è la follia.

La novella è la penultima della raccolta *Candelora*, composta nel 1916 e pubblicata inizialmente nel volume pirandelliano dal titolo *E domani, lunedì…* nel 1917.

Le vicende sono narrate dallo stesso protagonista, il quale inizia con la descrizione di alcuni suoi strani comportamenti che, se scoperti, lo avrebbero condotto in manicomio. Il lettore non comprende quali siano, l'unico elemento sottolineato dal protagonista è il terrore che si legge nello sguardo della sua vittima. L'uomo dichiara che:

> il valore dell'atto ch'io compio può essere stimato e apprezzato solamente da quei pochissimi, a cui la vita si sia rivelata come d'un tratto s'è rivelata a me. (NA, III, 1, p. 554)

Successivamente viene chiarito l'antefatto: durante un viaggio in treno d'un tratto si trova come sospeso.

> lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, […] il brulichio d'una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto essere sua, non qua, non ora, ma là, in quell'infinita lontananza; […] il brulichio, insomma, di una vita che era da vivere, là lontano lontano. (NA, III, 1, p. 555)

Dopo un breve riposo si risveglia totalmente cambiato:

> mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetro, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose più consuete m'apparvero come vôtati di ogni senso. (NA, III, 1, p. 555)

Una volta tornato a casa sente di essere estraneo a se stesso: osserva la sua vita dal di fuori, come se non gli fosse mai appartenuta. Tutto sembra essere sconosciuto ai suoi occhi, anche il suo lavoro, la sua famiglia e la sua rispettabilità. Non solo, era come se non avesse mai vissuto nessuna vita:

«io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscer mia» (NA, III, 1, p. 556).

Ecco svelata la rivelazione:

> ora la mia tragedia è questa. […] 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. Pochissimi lo sanno; i più, […] s'affannano per farsi, […] uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; […]. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, […]. Il mio caso è anche peggiore. […] vedo che non sono mai stato vivo, vedo la forma che gli altri, non io, mi hanno data, e sento che in questa forma la mia vita, una mia vera vita, non c'è stata mai. (NA, III, 1, p. 558)

Il protagonista odia la forma che lo tiene prigioniero in una vita non sua, gravato di doveri e responsabilità delle quali non vuole più occuparsi. Finalmente viene svelato anche lo strano comportamento accennato all'inizio:

> ho una vecchia cagna lupetta, […]. Tra me e lei non c'erano mai stati buoni rapporti. […] La tentazione di compiere su lei la mia vendetta mi sorse, quindici giorni or sono, all'improvviso, […]. Non le faccio male; non le faccio nulla. […] mi alzo cauto, pian piano, […] gli occhi mi sfavillano di gioja, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, […] corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano con garbo, le prendo le due zampine di dietro e *le faccio fare la carriola*. (NA, III, 1, pp. 560-561)

Questo atto di follia è una concessione segreta alla sua monotona vita.

La rivelazione rende il protagonista cosciente della fittizia sostanza della vita di ognuno, vissuta nell'inconsapevolezza di essere rinchiusi in una forma morta.

Ultima novella riconducibile all'epifania rivelatrice è *La rosa* (NA, III, 1, pp. 448-470), della raccolta *Candelora*, pubblicata la prima volta in «La lettura» nel novembre 1914.

La vicenda è quella di Lucietta Nespi giovane vedova con due figli, trasferitasi da Genova a Pèola per motivi di lavoro. La scena si apre sul tragitto che la famiglia compie in treno nel buio di una sera invernale: la donna si sente trascinata verso una nuova vita dalla vettura che si muove lenta nella notte. «Nel lamento di quel treno, […] la signora Lucietta udì per un momento la voce del suo destino, che, sì, proprio, la voleva sperduta insieme con quelle due creaturine.» (NA, III, 1, p. 450)

Arrivata nella nuova cittadina percepisce immediatamente le attenzioni degli uomini, attratti dalla sua bellezza e giovinezza. L'avvenimento che cambia la sua vita è l'invito ad una festa da ballo: inizialmente vive l'incertezza dovuta al suo stato di vedovanza.

> Rimase a guardarsi nella manina bianca posata sulla veste nera il cerchietto d'oro che il Loffredi sposando le aveva messo al dito. […] Così stretto era, che non poteva cavarselo più… (NA, III, 1, pp. 460-461)

L'immagine di una rosa sbocciata fuori stagione però, la spinge ad accettare la proposta:

> vide vivo lì in quella rosa il suo desiderio ardente di godere una notte almeno. E liberatasi d'un tratto dalla perplessità […], staccò dal gambo quella rosa e istintivamente, presentandosi davanti allo specchio su la mensola, se la accostò al capo. (NA, III, 1, p. 462)

Il ballo regala alla giovane una gioia immensa; il danzare tutta la sera viene vissuto come un gesto di follia tra gli sguardi bramosi degli uomini e quelli sospettosi delle altre donne. L'ingenuità dei suoi vent'anni e la spensieratezza di quei momenti, le fanno scordare per un attimo il ruolo di madre e il peso del lutto. Tutti gli uomini presenti in sala la desiderano e

nella rosa che tiene in capo si riflette la freschezza e bellezza della sua gioventù. Quel ballo però, si trasforma ben presto in sgomento e angoscia. Il gesto improvviso di donare la rosa ad un uomo ne compromette infatti la dignità: la donna impallidendo «intuì tutto in un lampo […], e n'ebbe come uno schianto.» (NA, III, 1, p. 469)

La rivelazione va individuata nell'atto di gettare la rosa rossa, simbolo dell'ingenuità e innocenza che il ballo porta via per sempre. Ciò che rimane è la coscienza che quella prima impressione di donna disonorevole la avrebbe accompagnata nella sua nuova vita.

Le ultime tre novelle affronteranno la tematica della rivelazione in modo unico e singolare.

Sole e ombra (NA, I, 1, pp. 491-506) fa parte della raccolta *La rallegrata*, è datata 1896 e pubblicata la prima volta in «Rassegna settimanale universale». Il protagonista, per sfamare la famiglia ridotta in miseria, arriva a rubare e, pur di non essere arrestato e vedere quindi la delusione nei volti dei familiari, decide di farla finita. Tutto è organizzato nei minimi dettagli: la lettera d'addio, la partenza l'indomani verso la Marina e il suicidio per annegamento. Durante il tragitto incontra un vecchio amico che lo convince a trascorrere insieme l'intera giornata: prima ai bagni, poi a pranzo e infine la visita ad un'imbarcazione inglese ancorata in porto. Nonostante la dichiarata intenzione di suicidarsi, si riesce a leggere tra le righe la voglia di vivere; alla proposta dell'amico di fare un bagno in mare infatti, il suo pensiero è: «Un'ora guadagnata!» (NA, I, 1, p. 499). Lasciato l'amico si

dirige verso il mare e la vista di quella immensa distesa fa sorgere in lui nuovi pensieri:

> - Io là? – domandò il Ciunna poco dopo, guardando il mare, oltre gli ultimi scogli. – Per duemila e settecento lire? Gli parvero pochissime. […] E se muojo io, come faranno? Per la strada a mendicare? […] E se lei, signor ispettore, ha il cuore duro come questo scoglio qua, ebbene, mi mandi pure davanti ai giudici: voglio vedere se avranno cuore loro da condannarmi. Perdo il posto? Ne troverò un altro, signor ispettore! […] Compro un chilo di triglie grosse così, e ritorno a casa a mangiarmele coi miei nipotini! (NA, I, 1, p. 503)

Il ritorno a casa viene concepito dal protagonista come un atto di coraggio in quanto lo costringe ad assumersi le responsabilità del proprio atto. Quando ricorda la lettera di addio lasciata sul letto prima di partire, cambia idea ancora una volta: immagina la famiglia disperata credendolo morto e la notizia del suicidio già diffusa in paese e in commissariato. Il ritorno sarebbe stato troppo umiliante per lui: la morte torna ad essere l'unica soluzione possibile. Beve così tutta la boccetta di veleno che aveva in tasca aspettando la morte, unica fuga da tutti i suoi mali.

Di tutt'altro argomento è la prossima novella che narra un episodio di fantasia popolare: ritengo giusto citarla anche se il tema della rivelazione è qui solo accennato.

Lo storno e l'Angelo Centuno (NA, II, 1, pp. 502-512) della raccolta *Dal naso al cielo*, venne pubblicata la prima volta nel 1910 col titolo *Lo storno e l'angelo Centuno / (miracoli)* nel «Corriere della sera», e solo nel 1914 sarà presentato col titolo attuale nel volume pirandelliano *Le due maschere*.

I protagonisti sono alcuni uomini riunitisi per una caccia agli storni nei terreni di un compaesano, Celestino Calandra, infestato dai volatili che

ne rovinavano i raccolti. Una mattina la donna di servizio di Calandra racconta ai cacciatori la storia del miracolo dell'Angelo Centuno: la protagonista, durante un viaggio che la avrebbe dovuta condurre dalla sorella, vede, forse per un'allucinazione dovuta al sonno, due file di soldati con a capo l'Angelo Centuno che le preannuncia la morte imminente. Mentre gli uomini discutono sul dubbio miracolo compiuto dall'Angelo, arriva un loro compagno che dichiara di aver ucciso uno storno: eccolo il vero miracolo. La rivelazione è nella storia narrata all'interno della novella, e riguarda la protagonista a cui si rivela l'imminente morte.

Ultimo testo è *Quando si comprende* (NA, II, 1, pp. 675-681), datato 1918 facente parte della raccolta *Donna Mimma*, pubblicato in *Un cavallo sulla luna* della collezione «Le Spighe» n. 5.

La scena è ambientata interamente sul vagone di un treno diretto nelle Marche. Un gruppo di passeggeri discute della partenza di alcuni loro giovani familiari per la guerra. Uno di questi inizia a discorrere su come i figli nascano per la patria, e sul fatto che i giovani diretti in battaglia sono coscienti, come lo era stato suo figlio, di fare il bene della nazione.

Alla domanda, inevitabile, se questo suo figlio fosse morto in guerra, l'uomo reagisce in un modo inaspettato:

> la guardò, […] come se soltanto adesso, a quella domanda incongruente, a quella meraviglia fuor di posto, comprendesse che alla fine, in quel punto, il suo figliuolo era veramente morto per lui, […] scoppiò in acuti, strazianti, irrefrenabili singhiozzi. (NA, II, 1, p. 681)

Nonostante parlasse con tranquillità del sacrificio compiuto dal figlio per la patria, è solo nel momento in cui ne viene palesata la morte che prende coscienza dell'immensa perdita. Tali parole concretizzano un fatto

non ancora assimilato a livello conscio dal padre che, solo ora, vive il vero lutto.

Il ruolo delle donne è fondamentale in molte novelle, tra cui *Il viaggio*, *Donna Mimma* e *La veste lunga.* Infatti sono spesso inserite in luoghi dai forti pregiudizi morali dovuti al chiuso e arretrato paese di appartenenza.

La donna è vista come madre, vergine o zitella e, in ognuno dei casi, ha dei compiti precisi: da vergine deve rispettare il volere della famiglia per mantenerne l'onore; è figura portante nel caso di moglie e infine, da vedova deve rispettare la memoria del defunto[50]. Per Pirandello il matrimonio è una *forma*, cioè una condizione che *uccide* la vita dato che ne cristallizza e mistifica l'essenza[51]. La conseguenza di ciò è la morte spirituale della persona: questo può essere evidentemente collegato alla precaria condizione matrimoniale dello stesso Pirandello. La fragilità psichica e lo squilibrio mentale della moglie pesarono molto anche sul giudizio nei riguardi dei legami matrimoniali.

II. 4 Il tragitto come cronotopo

In questo quarto paragrafo il viaggio risulta un luogo d'incontri, che permette a persone tra loro sconosciute di incrociare momentaneamente le loro esistenze, rendendoli liberi di esprimersi.

---

[50] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 169- 175.

[51] *Ivi*, p. 170.

Il tema dell'incontro[52] detiene in Pirandello un forte valenza simbolica: in generale,

> l'incontro è un evento. In genere si tratta di un accadimento che coinvolge due o più persone: dopo un percorso […], esse entrano in contatto fra loro in modo volontario o involontario, programmato in partenza o del tutto casuale.[53]

Secondo Luperini, i personaggi pirandelliani «che si incontrano sono astrazioni personificate che svolgono una funzione eminentemente dimostrativa»[54]. Necessariamente ridotti a pochi tratti identificativi fortemente definiti per affermarne l'identità, palesano le incongruenze della società e di conseguenza, la necessità di non farsi coinvolgere.

Per lo studioso l'incontro è spesso utile come *exemplum* funzionale esclusivamente allo sviluppo di una tesi e non a quello della trama. Ogni singolo elemento si trasforma assumendo una valenza allegorica e simbolica, utile per l'approfondita comprensione del significato della novella.

Anche in questo paragrafo figurano tre categorie suddivise per affinità tematica: nella prima l'incontro casuale dei protagonisti, che di solito avviene in treno[55], ne forza la convivenza e ne mette a confronto le opinioni. La seconda parte vede i personaggi già nel luogo di destinazione: la diversità dall'ambiente di origine e il fatto di non essere conosciuti dalle altre persone, permette loro di comportarsi e di essere senza maschere e

---

[52] Per un approfondimento su tale tematica rimando al volume di ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

[53] *Ivi*, p. 5.

[54] *Ivi*, p. 271.

[55] La tematica del treno e l'importanza che tale mezzo assume nell'incontro tra i personaggi, verrà approfondita nell'ultimo capitolo.

senza obblighi. Infine, riprenderò in esame due novelle che affrontano la tematica in modo particolare.

Nenia (NA, I, 1, pp. 612-615) è datata 1901 e pubblicata la prima volta in «Il Marzocco». Questo testo molto breve, è ambientato nel vagone di un treno e racconta le impressioni di uno dei passeggeri colpito da due donne straniere che sembrano vivere un profondo dramma: la più giovane, probabilmente malata, viene consolata da quella più anziana che le siede accanto. L'uomo si interroga sul motivo di tale dolore:

> quale ignoto dramma si chiudeva in quelle due donne vestite di nero, in viaggio, lontane dal loro paese? […] Non so quante volte sospirai fantasticando su quelle due straniere. (NA, I, 1, p. 614)

La vicenda, che si chiude con la cantilena di una balia, non permette di comprendere il motivo della sofferenza. È un dubbio che permane nel protagonista e nei lettori: i viaggi ci pongono spesso di fronte a scene di cui non comprendiamo appieno il senso e che sono destinate a rimanere avvolte nel mistero.

La vicenda de *Il professor terremoto*[56] (NA, I, 1, pp. 683-692) si svolge, come nella novella precedente, in treno, ma dal punto di vista temporale abbiamo una connotazione ben precisa: siamo nel 1908 e fuori dai finestrini scorrono le desolate rovine di Reggio Calabria e Messina dopo il terremoto. I passeggeri della vettura elogiano gli eroi che, in quella tragica situazione, avevano salvato delle vite. Uno di questi si distingue dagli altri: i salvatori tanto lodati, vengono da lui definiti come *disgraziati*. Alcuni

[56] Il testo è datato 1910 e venne pubblicato in «Corriere della sera».

esempi vengono citati per giustificare tale giudizio negativo, successivamente chiarisce la sua idea di eroismo:

> un eroismo è l'affare d'un momento. Un momento sublime, d'accordo! […] per cui si crea un'opera o si compie un atto degno di ammirazione, e diciamo pur di gloria, anche se sfortunato. Ma sono momenti, signori miei! […] La vita non è fatta di questi momenti. […] E perché si sublima l'anima in quei rari momenti? Ma appunto perché si libera da tutte quelle miserie, balza su da tutti quei piccoli ostacoli, […] e, così sciolta e libera, respira, palpita, si muove in un'aria fervida e infiammata. (NA, I, 1, pp. 687-688)

Un atto eroico che lo aveva coinvolto in prima persona ne delucida i pensieri: durante un precedente terremoto, il salvataggio di sei persone lo aveva costretto a sposarsi ritrovandosi anche padre dei bambini salvati, nonché responsabile dei due suoceri.

> Quel terremoto è passato; anche quest'altro è passato: terremoto perpetuo è rimasta la vita mia. Ma sono stato un eroe, non c'è che dire! E ora m'accusano che non faccio più il mio dovere; che sono un pessimo professore; […] e i giornali mi danno del cinico. (NA, I, 1, p. 691)

Quello che stupisce è l'assoluta naturalezza nel modo di confidarsi a persone sconosciute: a loro può sfogare tutta la sua rabbia e il suo rammarico. È libero di esprimersi senza avere ripercussioni nella quotidianità. Lo studioso Augé chiarisce tale concetto: «il relativo anonimato derivante da questa identità provvisoria può anche essere avvertito come una liberazione da coloro che, per un po' di tempo, non devono più mantenere il proprio rango, il proprio ruolo»[57].

Secondo l'interpretazione di Zangrilli[58], il viaggio assume nella novella una funzione esclusivamente strutturale: il tema fondamentale è «la ribellione di un'intima realtà morale contro l'etica tradizionale della

---

[57] MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di DOMINIQUE ROLLAND, Milano, Elèuthera, 2009 (1992[1]), p. 92.

[58] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 115-124.

società»[59]. Il Professor Terremoto si esprime spesso in modo confusionale e poco comunicativo; questo ci permette di capirne la condizione di prigioniero di se stesso e la sua rabbia introversa. Man mano che racconta la sua personale vicenda emerge il lato più umano del protagonista: non è più intenzionato ad attaccare le strutture della società, ma vuole giustificare la sua autonomia individuale.

Un esito simile si verifica nella novella *Quando si comprende*, in cui il viaggio consente la libertà di espressione e di comportamento tra persone estranee.

Come nella precedente, anche in *Jeri e oggi* (NA, II, 1, pp. 555-565) si discute di figli andati in guerra. Il testo, datato 1919 e pubblicato la prima volta in «Il Messaggero della domenica», vede come protagonista Marino Lerna, volontario convocato inaspettatamente al fronte, che chiama i genitori per un ultimo saluto. Dopo un breve incontro, il giovane parte e i suoi genitori si dirigono in città con l'omnibus: nel mezzo sale anche una ragazza di facili costumi che piange non per una sola persona ma «per tutti» (NA, II, 1, p. 564). Per la madre è un insulto al suo dolore:

> troppo schianto aveva provato la madre alla partenza del figlio. E ora troppo bisogno aveva d'un po' di tregua e di silenzio. Colei glielo turbava non solo, ma anche gliel'offendeva. (NA, II, 1, p. 564)

Il giorno seguente rivedono la giovane in compagnia d'un ragazzo. Lo sguardo ironico rivolto alla donna disperata risulta essere un ulteriore insulto:

[59] *Ivi*, p. 116

> povera mamma e buona stupida, -le disse con quello sguardo. – E non capisci che la vita è così? Jeri ho pianto per uno. Bisogna che oggi rida per quest'altro. (NA, II, 1, p. 565)

Tale fugace incontro mette a confronto due realtà: quella dell'amore sincero e viscerale di una madre sopraffatta dal dolore; e quella di una giovane, simbolo del mondo d'oggi, che dopo aver versato false lacrime è subito pronta a ricominciare a sorridere.

Nella seconda parte troviamo la novella *Un'altra allodola* (NA, III, 1, pp. 93-97), della raccolta *La giara*, pubblicata la prima volta nell'edizione del 1902 di *Quand'ero matto*…. Luca Pelletta, arrivato a Roma, ritrova dopo molti anni un vecchio e caro amico, Santi Currao, abbruttito e impoverito. Santi si rende subito conto che anche Luca è caduto in miseria ma non vuole ammetterlo e forse accettarlo. Lo stato di povertà, inizialmente mascherato per la vergogna, viene ben presto svelato. L'incontro diventa quindi l'occasione per ammettere la sua reale condizione di disagio economico.

Novella di tutt'altro argomento è *Rondone e Rondinella* (NA, II, 1, pp. 668-674) della raccolta *Donna Mimma*, datata 1913 e pubblicata la prima volta in «Corriere della sera». La narrazione ripercorre la vicenda di due amanti, soprannominati appunto Rondone e Rondinella, che ogni estate si ritrovano in una piccola casetta di montagna. Entrambi arrivano per conto proprio trascorrendo i mesi estivi in una «gioja viva d'amore» (NA, II, 1, p. 671). La settima estate Rondone non arriva nel luogo di villeggiatura, al contrario giunge l'amante accompagnata da un altro uomo, probabilmente il marito. La donna, gravemente malata, aveva deciso di morire lassù, nei luoghi del suo amore segreto. Gli abitanti del paese non videro più Rondone

e, nonostante varie supposizioni, nessuno seppe mai veramente la verità sulla loro storia. Il viaggio assume qui il carattere di fuga dalla propria esistenza: gli obblighi e le regole della vita quotidiana vengono abbandonati per far posto alla verità dei sentimenti. Il luogo di villeggiatura risulta così essere un ′paradiso artificiale′, un'isola felice dove essere finalmente se stessi.

Dell'anno successivo e pubblicata sullo stesso quotidiano, troviamo la novella *Un matrimonio ideale* (NA, II, 1, pp. 375-383) della raccolta *Tutt'e tre*. Anche questa, come la precedente, narra una storia d'amore, ma qui viene evidenziato maggiormente il lato tragicomico della vicenda. La protagonista è una giovane che, nonostante gli sforzi, era divenuta enorme in altezza e nella mole. Il padre, preoccupato per il futuro matrimoniale della figlia, decide di portare la famiglia lontano dal paese natio. Dopo alcuni anni un amico di famiglia, che figura anche come narratore della vicenda, spinto dalla curiosità, decide di partire per vedere le condizioni della ragazza. Quello che trova risulta del tutto inaspettato: la poverina, diventata ancora più grassa, era felice e innamorata di un uomo, tanto piccolo quanto buffo nell'aspetto. I due innamorati ironizzavano sulla loro triste condizione fisica; per questo avevano deciso di sposarsi in quanto il loro sarebbe stato il «matrimonio ideale d'un nano con una gigantessa» (NA, II, 1, p. 382), una sorta di «vendetta meravigliosa contro la natura» (NA, II, 1, p. 381).

L'allontanamento dal paese natio, permette alla ragazza di mostrarsi com'è veramente, senza doversi più nascondere per la paura di essere

giudicata. Ecco che tale spontaneità viene premiata con la scoperta dell'amore.

La maschera dimenticata (NA, II, 1, pp. 103-111) fa parte della raccolta *In silenzio* e venne pubblicata nel 1918 in «La lettura» col titolo *Come Cirinciò per un momento si dimenticò d'esser lui*; solo nel 1923 assumerà il titolo definitivo.

Il protagonista Don Ciccino Cirinciò viene mandato dai suoi compaesani nel paese di Borgetto, «la cittadella inespugnabile del partito avversario» (NA, II, 1, p. 107), per fare propaganda politica. Inizialmente contrario, Cirinciò riuscì, grazie alle sue doti oratorie, a conquistare gran parte dell'elettorato. Nessuno in quel paese lo conosceva: ecco il motivo di tanto successo. Persino lui rimane piacevolmente stupito delle proprie capacità.

> Cose che non avrebbe mai supposto non che di poter dire, ma neppure di pensare lontanamente, gli venivano alle labbra, spontanee, con un'abbondanza e facilità di parola, un'efficacia d'espressioni, che ne restava lui stesso come abbagliato. Pareva che una vena nuova di vita gli fosse rampollata dentro. (NA, II, 1, p. 108)

Questo viaggio lo aiuta ad essere maggiormente disinvolto e riaccende in lui la passione oratoria che credeva perduta.

Due novelle già citate possono essere riprese in quanto caratterizzate anche dalla tematica specifica: *Una rosa* e *Nell'albergo è morto un tale*.

In *Una rosa* troviamo spensieratezza e gioia di vivere dopo l'arrivo della protagonista nel nuovo paese. Nonostante il lutto, l'innocenza dei suoi vent'anni riprende nuovo vigore dal viaggio lontano dalla famiglia e dai

conoscenti. Si sente libera, anche se per pochi attimi, di manifestare l'indole di ragazza ancora troppo giovane per portare il peso della tragedia.

In *Nell'albergo è morto un tale* va sottolineato l'aspetto di crocevia di genti e culture, proprio di un luogo di transito come l'albergo. A inizio novella (NA, III, 1, pp. 562-564) vengono descritti gli avventori come dei commessi viaggiatori, uomini d'affari, gente della provincia, clienti abituali o semplicemente gente di passaggio. Emblematica è la descrizione di alcuni di questi ospiti:

> gente senza casa propria, gente che viaggia tutto l'anno, con la valigia sempre in mano, gente che sta bene ovunque, pronta a tutte le evenienze e sicura di sé. In quasi tutti gli altri è un'impazienza smaniosa o un'aria smarrita o una costernazione accigliata. Non sono assenti soltanto dal loro paese, dalla loro casa; sono anche assenti da sé. Fuori dalle proprie abitudini, lontani dagli aspetti e dagli oggetti consueti, in cui giornalmente vedono e toccano la realtà solida e meschina della propria esistenza, ora non si ritrovano più; quasi non si conoscono più perché tutto è come arrestato in loro, e sospeso in un vuoto che non sanno come riempire. (NA, III, 1, p. 563)

È un susseguirsi di vite, esperienze, storie che trascinano con sé un mondo che per un breve momento incrocerà le stanze di quell'albergo. La sensazione che ne viene è quella di gente estranea alla solita vita quotidiana, estranea alla loro stessa esistenza: possono essere considerati dei «cittadini senza città»[60]. Tali individui potranno essere e comportarsi come sono davvero, senza preoccuparsi del giudizio altrui.

[60] Su tale argomento rimando al saggio di ILARIA CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 1, gennaio-giugno 2002, pp. 76-95; nel quale la studiosa approfondisce il concetto di estraneità del protagonista pirandelliano. La sua situazione lo costringe a vivere da straniero proprio nel luogo che maggiormente dovrebbe farlo sentire a casa.

II. 5 Novelle caratterizzate da una tematica unica e singolare

Passerò ora all'ultima parte di questo paragrafo dedicato al viaggio fisico. Le novelle analizzate non potevano essere inserite nei precedenti paragrafi in quanto possiedono delle caratteristiche che le rendono uniche e non collegabili alle altre.

La prima si intitola *Tirocinio* (NA, III, 1, pp. 132-141), fa parte della raccolta *La giara* e venne pubblicata la prima volta nel 1902 in «Il Marzocco». La vicenda è quella di Carlino Sgro, partito da Roma per Milano due anni prima, e ora tornato improvvisamente nella capitale. Gli amici descrivono tale ritorno come una «turbinosa apparizione che aveva del tragico e del carnevalesco» (NA, III, 1, p. 132) in quanto l'uomo portava sempre con sé una donna che appariva come «un enorme mammifero in gonnella» (NA, III, 1, p. 132). Carlino narra loro la vita frenetica e gli intrighi sentimentali di una strana famiglia: l'esistenza dell'uomo sembra essere già stata compromessa da quella situazione a dir poco ambigua.

Altra novella della raccolta *La giara* è *La morta e la viva* (NA, III, 1, pp. 81-92), datata 1910 e pubblicata in «Rassegna contemporanea». L'ambiente è ancora una volta quello di Porto Empedocle che vede il ritorno a casa di padron Nino Mo, sposatosi da poco con Rosa, sorella della sua precedente moglie Filippa creduta morta in un naufragio qualche anno prima. Al suo arrivo trova qualcosa di inaspettato: Rosa è incinta di quattro mesi e accanto a lei si trova Filippa, riapparsa dopo aver trascorso degli anni terribili in giro per il mondo. Lo scandalo in paese si accende inizialmente

perché la sposa più giovane viene sacrificata e allontanata dall'abitazione di padron Nino. L'indignazione popolare si accentua ulteriormente quando Nino Mo decide di non rinunciare nemmeno alla nuova moglie. All'accusa di bigamia, risponde di non aver colpe davanti a Dio; e così ogni cinque mesi si reca a denunciare la nascita di un figlio, alternandone uno della ′viva′ e uno della ′morta′ .

Quello che va notato nelle due novelle è il cambiamento apportato dal viaggio all'interno dell'ambito familiare dei protagonisti. Il primo spostamento ha come destinazione Milano e reca come conseguenza il coinvolgimento del protagonista in una famiglia ambigua e non equilibrata; il secondo invece, riconduce nel paese natio un uomo che improvvisamente si ritrova con due mogli.

Lo spirito maligno (NA, II, 1, pp. 170-179) della raccolta *In silenzio*, è una novella datata 1910 e pubblicata in principio in «Corriere della sera» col titolo *Una piastra e quattro centesimi*. Solo nel 1923 acquisì il titolo attuale nell'edizione di quell'anno delle *Novelle per un anno*. Il protagonista viene frainteso dai suoi compaesani e accusato di aver provocato il fallimento del suo principale. Nonostante la sua buona fede si convince della presenza di uno spirito maligno, nato dall'odio dei suoi nemici. Decide così di andare a Roma per chiarire alla giuria la verità della situazione: la permanenza nella città gli crea ulteriori problemi. Viene infatti nuovamente e ingiustamente accusato, questa volta per furto, da una vecchietta che aveva dimenticato la borsa in un caffè nei pressi della stazione. I suoi buoni propositi vengono

fraintesi causandogli così l'arresto e confermando il pensiero dello spirito maligno.

Novella di tutt'altro genere è *Ignare* (NA, III, 1, pp. 268-280) della raccolta *Il viaggio*, datata 1912 e pubblicata la prima volta nell'opera di Pirandello *Terzetti*. Le protagoniste sono tre suore che, dopo un aggressione, scoprono di essere incinte. Il viaggio è solamente accennato nel testo e riguarda un tempo passato rispetto a quello della narrazione. Le tre suore si erano trasferite in un paese straniero per praticare e diffondere il loro credo. La loro opera pia viene dissacrata dalla violenza di un gruppo di uomini barbari e brutali che ne disonorano la vita e la vocazione, causando la morte di parto di una delle tre suore.

Le due prossime novelle, *L'abito nuovo* (NA, II, 1, pp. 624-632) e *Il bottone della palandrana* (NA, II, 1, pp. 295-305) vedono come sfondo di entrambe le vicende il tema del viaggio. I testi sono datati 1913 e pubblicati in «Corriere della sera»: il primo fa parte della raccolta *Donna Mimma* e il secondo è parte di *Tutt'e tre*.

Le vicende possono essere considerate simili ma con differenti esiti finali. Entrambi i protagonisti sono uomini onesti, legati ad un abito che non tolgono mai: il primo per il rispetto che suscita sui suoi compaesani, il secondo per l'impossibilità di comperarne uno nuovo data la povertà della famiglia. Il motivo che spinge i due personaggi a partire ha due motivazioni differenti ed il viaggio che compiono muta entrambe le situazioni ma in modo quasi opposto. Il protagonista de *Il bottone della palandrana* parte per

denunciare un furto, ma l'indifferenza che la sua accusa suscita stravolge i canoni di onestà del suo mondo. La perfezione della sua rispettabilità viene dissacrata: un po' come il bottone staccatosi da quella sua giacca simbolo di onore.

Nell'altra novella invece, l'uomo parte per ricevere la ricca eredità della moglie scappata anni prima. Parte come persona colma di principi e rispettabilità, con quell'abito vecchio ma dignitoso, e torna ricco e corrotto dal denaro, con un abito nuovo simbolo di una degenerata opulenza.

Due esiti differenti di una rispettabilità consolidata: il viaggio porta cambiamento oppure consolida il lato stimabile del protagonista.

L'ultima novella è *Resti mortali* (NA, II, 1, pp. 690-696), anche questa della raccolta *Donna Mimma* datata 1924 e pubblicata la prima volta in «Corriere della sera». La vicenda è quella di zio Fifo uomo dispettoso e testardo che, nonostante la sua precaria condizione di salute, decide di partire per Bergamo per salutare un amico prossimo alla partenza per l'America. L'uomo muore non appena arriva in città ed Ernesto si incarica di spedire la salma dai familiari a Roma. L'errore è quello di usare la frase «resti mortali» anziché «cadavere» per la spedizione: i nipoti, andati ad accogliere la salma in stazione, vengono accusati di falso in denunzia e incitati a pagare una multa. Al rifiuto del pagamento, il capostazione decide di lasciare il feretro in magazzino. Tali avvenimenti confermano in tutti il sospetto che zio Fifo, anche da morto, mantenesse il pessimo carattere dispettoso.

Abbiamo potuto osservare, nel nutrito numero delle novelle prese in esame, come il viaggio fisico assuma diverse sfaccettature e particolarità. Tale tematica coinvolge molti aspetti: dal giudizio sulle città e sui paesi di destinazione, all'importanza dei valori contadini ma anche all'arretratezza paesana, al peso che riveste il lato psicologico ed emotivo dei personaggi. Ogni caso contempla delle caratteristiche particolari ma anche degli elementi in comune con altri testi. Ne deriva un corpus vasto e complesso, difficilmente catalogabile e schematizzabile.

CAPITOLO TERZO

L'importanza del paesaggio: analisi di alcuni simboli e temi letterari

In alcune novelle l'aspetto naturalistico riveste una forte rilevanza nell'ambito del viaggio. Alcuni elementi naturali come il mare, la notte o l'acqua, detengono la valenza di simboli, interessanti da analizzare.

Prima di addentrarmi nell'argomento, ritengo opportuno definire con precisione il paesaggio mediante le parole di Zangrilli:

> per paesaggio si intende un luogo, uno spazio aperto composto di elementi naturali o creati dall'uomo, della terra, del mare, del cielo, che si presentano all'immaginazione dell'artista o tramite il filtro della tradizione, o l'osservazione della realtà immediata, o della realtà memoriale, o di una realtà fantastica.[1]

Il paesaggio pirandelliano si imbeve spesso di valori che vanno al di là della semplice analisi naturalistica: molte volte si carica di segni universali, metafora della condizione esistenziale. Lo studioso Veronesi[2] lo definisce ′paesaggio letterario′, in quanto vengono trascritte le impressioni «di uno sguardo soggettivo che, gettato sul mondo esterno e sulla realtà fenomenica, ne ricompone l'unità per via di associazione, di analogia, di fusione»[3].

---

[1] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, p. 129.

[2] MATTEO VERONESI, *Paesaggi esistenziali in Pirandello*, in «Intersezioni», n.2, agosto 2009, pp. 283-287.

[3] *Ivi*, p. 283.

Le stesse parole di Pirandello chiariscono tale concetto:

> ci sono certi scrittori […] che […] sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi.[4]

Il paesaggio non viene utilizzato in modo tradizionale ma è investito funzionalmente della visione pirandelliana della vita[5]. Le descrizioni naturalistiche derivano spesso dall'osservazione diretta dei luoghi: l'esempio più calzante è quello delle Sicilia, regione ricca di ispirazioni in riferimento al contesto contadino, marinaro e commerciale[6]. L'ambiente siciliano viene decritto soprattutto attraverso i ricordi di giovinezza; mentre la capitale laziale è precisata grazie a un contatto diretto e concomitante l'esperienza narrativa. La studiosa Dal Monte[7] al contrario, ritiene che i luoghi descritti dallo scrittore siano evocati più che descritti, frutto quindi della sua dimensione mentale: «le città e i paesi sono spesso ′da cartolina′, stereotipi e, […] le descrizioni restano in fondo abbastanza svelte e generiche»[8]. Gli ambienti sono spesso menzionati solo come dei

---

[4] LUIGI PIRANDELLO, *Prefazione* di *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID, *Trilogia*, a cura di GIOVANNA TOMASELLO, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2007, pp. 20-21.

[5] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 133.

[6] Un elemento fondamentale e presente con frequenza nelle novelle, è quello delle miniere di zolfo e del commercio ambientato soprattutto nell'ambito portuale. Per un ulteriore chiarimento dell'argomento rimando a FRANCO ZANGRILLI, *ivi*, pp. 134-135.

[7] REGINA DAL MONTE, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»* in «Studi novecenteschi», XXXII, n. 70, luglio-dicembre 2005, pp. 125-142.

[8] *Ivi*, p. 126.

′contenitori′ di avvenimenti oppure come luoghi transitori, come nel caso dello studio dello scrittore[9].

I paesaggi pirandelliani offrono simultaneamente aspetti differenti ma fusi in un unico concetto. L'ambiente locale e paesano si fa anche universale; quello realistico e concreto diventa simbolico e allegorico. L'elemento umoristico poi, aiuta l'affioramento della vera sostanza della realtà e del legame profondo tra l'uomo e la natura[10].

La descrizione dello scenario presuppone, come nota in un suo saggio Pupino[11], l'esercizio dello sguardo. L'esposizione di Pirandello è spesso veloce e generica; in altre novelle si sofferma in modo più approfondito: in tali casi il paesaggio assume una funzione più simbolica che strutturale. Secondo il critico, invece, l'indeterminatezza delle descrizioni è da legare al valore universale che queste immagini esemplificano.

I personaggi portati a rivolgere lo sguardo sulla natura, vivono spesso una condizione drammatica e tragica. In *Sole e ombra,* per esempio, è il protagonista, aspirante suicida, ad abbandonarsi alla vista del paesaggio che scorre davanti al finestrino della vettura che dovrebbe condurlo alla morte. Questo vale anche per molte altre novelle affrontate di seguito.

---

[9] Per un approfondimento sulle descrizioni dello studio rimando appunto al saggio di REGINA DAL MONTE, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»*, cit., pp. 127-142.

[10] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 165.

[11] ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 161-193.

Zangrilli[12] ritiene che la natura acquisisca una funzione sia esteriore che interiore nelle vicende, in quanto i personaggi si trovano spesso in simbiosi con l'ambiente che li circonda. Tale legame viene realizzato attraverso l'uso di diverse tecniche narrative: in alcuni casi i personaggi si lasciano meravigliare e stupire dall'ambiente circostante; altre volte viene descritto verbalmente o mentalmente, sollecitato dai ricordi.

Lo studio di Veronesi[13] ci chiarisce il concetto di come, annullandosi nell'abisso della natura, l'uomo possa ritrovare la propria autenticità. Nonostante le immedesimazioni paesaggistiche dei personaggi però, non vi è una risoluzione pacifica dei loro animi, ma necessitano continuamente di un confronto con il senso del limite. Tale freno è, simbolicamente, quello della forma e della maschera di ogni individuo, le quali definiscono ma anche soffocano la conoscenza e il vivere sociale. La conclusione dello studioso, è che la molteplicità dei paesaggi e degli scenari allude ad un unico ′mito personale′ di Pirandello: la ricerca spirituale giunge ad un limite estremo, quello del vuoto e dell'assenza[14].

L'acqua è un archetipo legato all'idea di nascita, morte e purificazione[15]; rappresenta la vita, in potenza o in atto. Simboleggia il flusso della vita e lo scorrere del tempo; in particolar modo le onde del mare allegorizzano il costante flusso e ciclicità dell'esistenza. Inoltre, come fa

---

[12] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., pp. 129-172.

[13] MATTEO VERONESI, *Paesaggi esistenziali in Pirandello*, cit.

[14] *Ivi*, p. 287.

[15] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana,* cit., p. 141.

notare Alonge[16], l'acqua può essere vista come una fuga, un'evasione temporanea dagli schemi opprimenti di una realtà paesana.

Se la scoperta del mare è un motivo ricorrente nella narrativa sette-ottocentesca[17] in quanto suscita meraviglia e stupore, Pirandello al contrario, la utilizza per porre i personaggi di fronte alla loro condizione esistenziale.

In *Sole e ombra* la tematica dell'acqua viene a unirsi al concetto di morte: per Ciunna, infatti, il mare è il luogo ideale dove terminare la sua esistenza. L'uomo è però timoroso dell'acqua in quanto, l'intenzione di morire in quel mare, impedisce di affrontare con serenità un semplice bagno con un amico:

> giù, giù in acqua! – gli gridò l'Imbrò […] – No, no! – gridò a sua volta il Ciunna, tremante e convulso, con quell'angoscia che confonde e rattiene davanti alla mobile, vitrea compattezza dell'acqua marina. (NA, I, 1, p. 499)

Anche Adriana Braggi, protagonista de *Il viaggio*, vive una forte esperienza rivelatoria grazie anche alla funzione simbolica dell'acqua.

A Palermo, i due cenano in uno Châlet di fronte al mare e lì Adriana rimane «smarrita come in un incanto sovraumano» (NA, III, 1, p. 223), «tra l'odore delle alghe che veniva dal mare, il profumo delle zagare che veniva dai giardini» (NA, III, 1, p. 223).

Antecedente la partenza verso Napoli, la protagonista subisce il fascino di una fontana, altro simbolo fondamentale legato all'acqua.

> Quando la vettura finalmente si fermò in fondo a un viale remoto, ed ella, sorretta da lui, ne scese per vedere da vicino la fontana d'Ercole; lì, davanti a quella fontana, sotto il cobalto del cielo così intenso che quasi pareva nero […], chinandosi a guardare l'acqua vitrea, su cui natava qualche foglia […]; e poi, a ogni lieve ondulio di quell'acqua, vedendo vaporare come una nebbiolina sul volto impassibile delle

[16] ROBERTO ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, cit., pp. 11-60.

[17] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 140.

> sfingi che guardano la conca, quasi un'ombra di pensiero si sentì anche lei passare sul volto che come un alito fresco veniva da quell'acqua; e subito a quel soffio un gran silenzio di stupore le allargò smisuratamente lo spirito; e, come se un lume d'altri cieli, le si accendesse improvviso in quel vuoto incommensurabile, ella sentì d'attingere in quel punto quasi l'eternità, d'acquistare una lucida, sconfinata coscienza di tutto, dell'infinito che si nasconde nella profondità dell'anima misteriosa, e d'aver vissuto. (NA, III, 1, p. 224)

L'immagine della fontana richiama simbolicamente la vita e la morte; secondo Zangrilli è legata al concetto della dinamicità dell'esistenza ma anche a quello di imprigionamento e mancanza di libertà[18]. La staticità dell'acqua contenuta nella fontana simboleggia anche l'impossibilità di evoluzione e mutamento: lo stesso giudizio può essere assegnato anche alle immobili acque lagunari.

La visione della protagonista provoca l'emersione del suo lato inconscio: si assiste quindi a un rito battesimale; ad una rinascita associata alla consapevolezza della sua realtà intima[19].

Le acque ferme e statiche della fonte si contrappongono a quelle mosse del mare nel viaggio verso la città partenopea, altro momento fondamentale per la rivelazione della protagonista.

> Ella aveva orrore, ecco, orrore di tutto quel mare da attraversare. Solo a guardarlo, con questo pensiero, si sentiva mozzare il fiato. […] Poteva ella confessargli l'oscuro presentimento che la angosciava alla vista di quel mare, che cioè, se fosse partita, se si fosse staccata dalle sponde dell'isola che già le parevano tanto lontane dal suo paesello e così nuove; […] se con lui si fosse avventurata ancor più lontano, con lui sperduta nella tremenda, misteriosa lontananza di quel mare, non sarebbe più ritornata alla sua casa, non avrebbe più rivalicato quelle acque, se non fosse morta? No, neanche a se stessa poteva confessarlo questo presentimento; e credeva anche lei a quell'orrore del mare. (NA, III, 1, p. 226)

---

[18] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., pp. 141-142.

[19] ID, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 164-166.

In questa descrizione è evidente il legame tra il mare e la morte: valicarne le acque, indefinite e sconfinate, rende incerto anche il futuro della protagonista, e il ritorno nella sua terra sembra lontano e impossibile. L'attraversamento del mare ha quindi la valenza di distacco: sia nel senso di spostamento fisico dalla terra ferma, sia come dipartita corporea.

Adriana si trova tra le due immensità del cielo e del mare; il sorgere della luna e delle stelle ne amplifica la sensazione d'incanto e fa emergere in lei l'amore verso il cognato.

Se il mare fa scaturire in Adriana il presentimento della sua imminente morte, l'arrivo a Venezia conferma tale presagio. Le acque lagunari e la città veneta hanno spesso simboleggiato, nell'ambito letterario, la morte.

La premonizione si manifesta mediante un sogno, immaginato prima dell'arrivo in città:

> l'ultimo giorno, a Milano, poco prima di partire per Venezia, si vide nello specchio, disfatta. E quando, dopo il viaggio notturno, le si aprì nel silenzio dell'alba la visione di sogno, superba e malinconica, della città emergente dalle acque, comprese che era giunta al suo destino; che lì il suo viaggio doveva aver fine. (NA, III, 1, p. 229)

L'immagine stereotipata di Venezia come città d'amore e morte ha il suo compimento in questa parte finale della novella: il tempo trascorso nella città viene definito come «giorno di velluto» (NA, III, 1, p. 229), stoffa questa che ricorda gli interni delle bare.

In *Va bene* il mare, associato alla primavera, ha una forte valenza simbolica. Quest'ultima viene inoltre personificata:

> e veramente, al professor Corvara Amidei, affacciato al finestrino d'una vettura di terza classe, parve d'intravederla, la Primavera. […] Trasse un lungo sospiro, e si sentì da quell'aria nuova inebriare , d'una ebrezza così limpida e pura, che lo intenerì fino alle lagrime (NA, II, 1, pp. 79-80)

Il mare, in questa novella, diventa simbolo di libertà:

> passata la stazione di Carroceto, cominciò a sentir prossimo il mare, e tutta l'anima gli s'allargò, ilare e trepidante, nella viva aspettazione di quella tremula azzurra immensità […]. Ah, il suo mare! Da quanto tempo più non lo vedeva, e che desiderio acuto, intenso, ardente, di rivederlo! (NA,II, 1, p. 81)

Appena arrivato nel luogo di villeggiatura, è ancora il mare a figurare come protagonista:

> salì su la scogliera sotto il castello, e lì rimase per più di un'ora stupefatto, a contemplare. […] vide prossimo, a destra, il porto d'Anzio, popolato di navi, nereggiante per il traffico del carbone, e poi la sterminata distesa delle acque, riscintillante al sole, così placida, che sulla spiaggia s'arricciava appena, silenziosamente. (NA, II, 1, p. 82)

In contrasto a questa distesa limpida e serena, troviamo, nella parte finale della novella, un mare tormentato dalla pioggia e dal vento. Tali elementi riflettono, a livello naturalistico, l'inquieta e dolorosa situazione della vita del protagonista, con un figlio malato e una moglie traditrice.

Il vento e la pioggia riflettono spesso i tormenti e le sofferenze di personaggi rinchiusi in una situazione alienante, in una vita opprimente, come in questo caso.

> E vento, e vento, e vento! Da quindici giorni non cessava un minuto, né dì, né notte. Fischiava, mugolava, ruggiva in tutti i toni, ed era in certe scosse lunghe e tremende di tale veemenza, che pareva volesse schiantar le case e portarsele via. […] Si divertiva poi a rendere furioso il mare, perché si ripigliasse la spiaggia […]. quel mugolo del vento, più che il fragore del mare, gli toglieva, non che la voce, ma finanche il respiro, gli torceva dentro le viscere, gli dava un'angoscia rabbiosa. (NA, II, 1, p. 86)

Tale paesaggio riflette anche la torbida coscienza del protagonista preannunciandone l'atto finale di uccidere la moglie adultera. Infatti, nonostante l'apparente ripristino dell'equilibrio familiare, evidente anche nel vento placatosi all'improvviso, la furia omicida prende il posto del pacato carattere dell'uomo.

Il mare può anche legarsi ai ricordi di giovinezza o della vita passata. Un esempio importante è quello di Lars Cleen in *Lontano*: il mare gli ricorda il felice passato da marinaio e acutizza il senso di estraneità alla terra adottiva.

> Un fischio di sirena, ed egli vedeva l'*Hammerfest* perduto nei mari lontani. E com'era restato una sera, nel silenzio, alla vista della luna […] e l'aveva guardata a lungo, con un senso di sgomento angoscioso, sentendo più acuta che mai la pena dell'abbandono, il proprio isolamento. (NA, I, 2, p. 937)

Il Molo diventa spesso la meta delle sue passeggiate, dove poter osservare la distesa cristallina che lo ha portato lontano dalla sua gente.

Anche Don Paranza, a inizio di novella, osservando il mare, ricorda la sua vita:

> con la canna della lenza in mano e gli occhi fissi al sughero galleggiante, assorto nei ricordi della sua lunga vita, gli avveniva spesso di tentennare amaramente il capo. (NA, I, 2, p. 924)

Il mare che si distende davanti ai suoi occhi, sembra prendere vita nella lunga descrizione sugli odori e colori di quell'immensa superficie:

> la marna infocata, colpita dal sole cadente, splendeva bianchissima, mentre il mare, d'un verde cupo, di vetro, presso la riva, s'indorava tutto nella vastità tremula dell'ampio orizzonte […]. Quell'odore del mare tra le scogliere, l'odore del vento salmastro che certe mattine nel recarsi alla pesca lo investiva così forte da impedirgli il respiro […], l'afrore che esalava sulla spiaggia dalla fermentazione di tutto quel pacciame d'alghe secche misto alla rena bagnata. (NA, I, 2, p. 925)

In tali realistiche descrizioni, si intuisce come lo stesso Pirandello avesse vissuto tali esperienze visive e olfattive nella sua terra, Porto Empedocle. Don Paranza si fa portavoce delle sue stesse sensazioni:

> tutti gli odori di quel paese cresciuto quasi con lui erano così pregni di ricordi per don Paranza che, nonostante la miseria della sua vita, era per lui un rammarico pensare che gli anni che facevano lui vecchio erano invece la prima infanzia del paese. (NA, I, 2, p. 925)

Ritroviamo delle considerazioni sul mare più avanti nel testo quando, dopo un lungo viaggio di lavoro, sulla barca che lo avrebbe riportato al

Molo, Lars ripensa alla sua condizione e la vista di quella distesa blu accende in lui una profonda tristezza:

> provava un senso d'opprimente angustia, lì, su quel guscio di noce, in quel mare chiuso, e anche… sì, anche la luna gli pareva più piccola, come se egli la guardasse dalla lontananza di quel suo esilio, mentr'ella appariva grande là, su l'oceano […] Chiudeva gli occhi e li rivedeva a uno a uno, i suoi compagni[…] vedeva, vedeva col pensiero il suo piroscafo […] Poi riapriva gli occhi, e allora, non già quello che aveva veduto ricordando e fantasticando gli sembrava un sogno, ma quel mare lì, quel cielo, quel vaporetto, e la sua presente vita. E una tristezza profonda lo invadeva, uno smanioso avvilimento. (NA, I, 2, p. 951)

Da notare è la differente reazione suscitata dal mare nei due novelli sposi: «Venerina non volle saperne: il mare le faceva paura […] Lars […] appena si fu allontanato dal porto, […] provò istintivamente un gran sollievo» (NA, I, 2, p. 961). La donna è terrorizzata all'idea di partire con Lars; il mare figura per lei come limite ultimo, come emblema di morte. Al contrario, per il marito è una liberazione: «ora poteva pensare liberamente, espandere la propria anima, senza dover più sforzare il cervello a indovinare […] i sentimenti di quella creatura tanto diversa da lui» (NA, I, 2, p. 962).

In chiusura di novella troviamo ancora una volta il mare. Lars, accompagnato in lancia fino all'uscita del porto, saluta disperato la sua nave, l'Hammerfest, che si allontana dal Molo portandosi via anche le ultime speranze di ritornare in patria.

Anche se non è legato propriamente alle novelle pirandelliane, ritengo opportuno accennare al romanzo *Il fu Mattia Pascal*, in quanto fonte ricca di spunti sul tema dell'acqua, in tutte le forme analizzate in precedenza.

Come Venerina, anche Mattia, vive un'esperienza angosciosa alla vista del mare:

> la vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo: ma ne sentivo per tutta la riviera un fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando: - Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai… L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia.[20]

In questo caso il protagonista vede rispecchiata nel mare la sua triste esistenza, destinata a non mutare e a trascinarsi monotona per sempre. Il mare è legato qui all'idea di morte spirituale, alla staticità di una vita oppressiva; non viene quindi immaginato come via di fuga come lo era per Lars Cleen ma come emblema negativo di una vita immutabile e ripetitiva.

Come fa notare la studiosa Crotti[21], il destino di questo personaggio appare legato indissolubilmente all'acqua nelle sue due forme di mare e fiume. Se il primo è quello immobile e metafisico di Miragno, città in cui vive con la famiglia da cui si sente oppresso; il secondo «pare alludere a un continuo fluire, lungo un inarrestabile moto-slittamento»[22]

Ecco la prima descrizione del fiume Tevere:

> parlando pianissimo e sfuggendo di guardarmi […], m'introdusse, attraverso un corridojo bujo, nella camera che dovevo prendere in affitto. Aperto l'uscio, mi sentii allargare il petto, all'aria, alla luce che entravano per due ampie finestre prospicienti il fiume. [23]

Il fiume appare legato al concetto di libertà che il protagonista vive in quell'ambiente romano:

> libero! – dicevo ancora; ma già cominciavo a penetrare il senso e a misurare i confini di questa mia libertà. Ecco: essa, per esempio,

---

[20] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* in ID, *Tutti i romanzi*, vol. 1°, a cura di GIOVANNI MACCHIA, Milano, Mondadori, 1990 (1973[1]), p. 368.

[21] ILARIA CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, cit., pp. 90-95.

[22] *Ivi,* p. 90.

[23] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal,* cit., p. 432.

> voleva dire starmene lì, di sera, affacciato a una finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, […] seguire con la fantasia il corso di quelle acque, della remota fonte appennina, via per tante campagne, ora attraverso la città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce; fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi, e aprire di tratto in tratto la bocca a uno sbadiglio.[24]

Il suo percorso, permette di leggere «nelle anse di quella via segnata dall'acqua, il destino terminale umano».[25]

Anche il fiume Po, durante una visita a Torino, acquista ai suoi occhi, il fascino della libertà:

> ah, ricordo un tramonto, a Torino, nei primi mesi di quella mia nuova vita, sul Lungo Po, presso al ponte che ritiene per una pescaja l'impeto delle acque che vi fremono irose: l'aria era d'una trasparenza meravigliosa; tutte le cose in ombra parevano smaltate in quella limpidezza; e io, guardando, mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo.[26]

È presente inoltre, un riferimento alla fontana:

> andavo, secondo l'ispirazione del momento, o nelle vie più popolate o in luoghi solitarii. Ricordo, una notte in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità. [27]

Come per Adriana, protagonista de *Il viaggio*, anche qui la fontana è simbolo positivo, di scoperta nel suo continuo fluire mentre tutto il resto sembra essersi fermato.

---

[24] *Ivi*, p. 446.

[25] ILARIA CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, cit., p. 91.

[26] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal,* cit., p. 415.

[27] *Ivi,* p. 447.

Tornando all'analisi delle novelle, analizziamo ora il rapporto stabilitosi tra il mare e la protagonista de *La maestrina Boccarmè*. Mirina infatti, si perde nei ricordi degli anni passati guardando tutti i giorni il mare dal Molo e le navi in partenza. L'inizio della novella ne descrive in modo preciso i gesti e i pensieri:

> appena terminata la scuola del pomeriggio, la maestrina Boccarmè soleva recarsi alla passeggiata del Molo, e là, seduta sulla spalletta della banchina, si distraeva guardando con gli altri oziosi le navi ormeggiate: tre alberi e brigantini, tartane e golette, ciascuna col suo nome a poppa […], e il nome del porto d'iscrizione […] : nomi, per lei che non conosceva nessuna di queste città marinare; ma che, […] diventavano ai suoi occhi così vicine, presenti, d'un lontano ignoto che la faceva sospirare. […] E sollevando con gli occhi tutta l'anima a guardare nell'ultima luce la punta degli alti alberi, i pennoni, il sartiame, provava in sé, con una gioja ebbra di freschezza e uno sgomento quasi di vertigine, l'ansia del tanto, tanto cielo, e tanto mare che quelle navi avevano corso, partendo da chi sa quali terre lontane. (NA, II, 1, pp. 331-332)

La donna, osservando le navi in partenza e in arrivo sul Molo, fantastica su terre sconosciute e mondi ignoti, celando il desiderio di fuga dalla sua triste realtà:

> piaceva anche, alla maestrina Boccarmè, intenerirsi così, amaramente, allo spettacolo di quelle navi che all'alba lasciavano il porto, e s'indugiava lì a sognare con gli occhi alle vele che a mano a mano si gonfiavano al vento e si portavano via quei naviganti, lontano, sempre più lontano nella luminosa vastità del cielo e del mare […]. Avrebbe potuto viaggiare […]; le bastava sognare così, guardando le navi ormeggiate nel Molo o in partenza. (NA, II, 1, p. 333)

Anche in questo caso il mare è associato ad un desiderio di fuga.

In altre novelle è presente il motivo del sole, frequente anche nella letteratura romantica e neoclassica. Negli scrittori che precedono Pirandello,

il sole poteva simboleggiare rinascita e risveglio, per lo scrittore siciliano invece, allude a qualcosa di tragico e doloroso[28].

Secondo Zangrilli[29], la variante del tramonto può acquistare valenze negative, come nella novella *Sole e ombra*. Qui il motivo del sole si unisce a quello del mare: prima di ripartire verso casa, Ciunna si dirige verso la scogliera.

> Quando fu alla punta della scogliera, cascò a sedere, si levò il cappello, serrò gli occhi, la bocca, e gonfiò le gote, quasi per prepararsi a buttar via, con tutto il fiato che aveva in corpo, l'angoscia, la disperazione […] Il sole tramontava. Il mare, d'un verde vitreo presso la riva, s'indorava intensamente in tutta la vastità tremula dell'orizzonte. Il cielo era tutto in fiamme, e limpidissima l'aria, nella viva luce, su tutto quel tremolio d'acque incendiate. (NA, I, 1, p. 502)

In questo caso, la vista del mare e del cielo incendiato dal sole non preannuncia la sua tragica fine ma rende i suoi problemi, fino a poco prima insormontabili, meno gravi, allontanando momentaneamente in lui l'idea del suicidio. La tragica decisione di porre fine alla sua esistenza, sopraggiunge nel viaggio di ritorno, quando la luce del giorno lascia il posto al buio della sera.

L'alba ha in *Notte* la funzione positiva di rasserenare gli animi dei due protagonisti: il sole sorto accende nei loro cuori la scintilla della vita nuova, del desiderio di continuare a vivere.

Anche la campagna acquisisce delle forti valenze simboliche: il contatto con una natura ancora vergine e incontaminata permette ai personaggi di raggiungere una vita più armonica e sana. Il paesino di

---

[28] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 146.

[29] *Ibidem*.

Zúnica, per esempio, viene descritto dalla piccola Didì della novella *La veste lunga* come il paradiso della sua infanzia:

> Zúnica per Didì era un paese di sogno, lontano lontano, ma più nel tempo che nello spazio. Da Zúnica infatti il padre recava un tempo, a lei bambina, certi freschi deliziosi frutti fragranti […] immaginare un profondo bosco d'olivi saraceni e poi distese di verdissimi vigneti e giardini vermigli con siepi di salvie ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti d'agrumi imbalsamati di zagare e di gelsomini, […] Zúnica era una povera arida cittaduzza dell'interno della Sicilia, cinta da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole (NA, I, 1, pp.691-692)

In questa descrizione risaltano fortemente i colori, i profumi, i rumori di una terra arsa dal sole ma ricca e rigogliosa di vegetazione e di frutti.

In *Va bene*, la natura viva e ricca della campagna si contrappone alla fredda città:

> sì, poteva, poteva esser bella la vita; ma lì, in mezzo a quel verde, all'aperto, dove la sorte crudele, certo, non poteva esercitare, come in città, la sua feroce persecuzione. Di questa persecuzione per le opprimenti vie cittadine, egli aveva quasi un'immagine tangibile (NA, II, 1, p. 80)

L'ambiente urbano figura quindi come luogo demoniaco, nel quale le forze negative attingono energia; la natura, al contrario, incarna la forma di un paradiso incontaminato, puro e intaccabile da energie maligne.

La novella *Notte* riassume molti dei simboli appena analizzati: il mare, la notte e l'alba. Il primo si fa un tutt'uno con il buio della sera; l'angoscia esistenziale dei personaggi e la solitudine di quei luoghi fa sentire i protagonisti in unione con l'ambiente naturale.

> La notte era placidissima; la frescura della brezza marina, deliziosa. Il mare, sterminato, non si vedeva, ma si sentiva vivo e palpitante nella nera, infinita, tranquilla voragine della notte. Solo, da un alto, in fondo, s'intravedeva tra le brume sedenti sull'orizzonte alcunchè di sanguigno e di torbo, tremolante su le acque. Era forse l'ultimo quarto della luna, che declinava, avviluppata nella caligine. Sulla spiaggia le

> ondate si allungavano e si spandevano senza spuma, come lingue silenziose […]. In alto, tutto quel silenzio fascinoso era trafitto da uno sfavillio acuto, incessante di innumerevoli stelle, così vive, che pareva volessero dire qualcosa alla terra, nel mistero profondo della notte. (NA, I, 1, pp. 583-584)

In questo passo va sottolineato l'uso di termini cupi e tetri che rendono il paesaggio notturno e marino tenebroso e angosciante. Solo le stelle apparse nel cielo, sembra vogliano parlare al cuore dei protagonisti, comunicando loro qualche segreto sulla loro esistenza. E' proprio osservando il cielo trapuntato di stelle, che i due protagonisti sentono nascere in loro una nuova vitalità:

> guardarono entrambi nella notte, sentivano ora che la loro infelicità quasi vaporava, non era più di essi soltanto, ma di tutto il mondo, di tutti gli esseri e di tutte le cose, di quel mare tenebroso e insonne, di quelle stelle sfavillanti nel cielo, di tutta la vita che non può sapere perché si debba nascere, perché si debba amare, perché si debba morire. La fresca, placida tenebra, trapunta da tante stelle, sul mare, avvolgeva il loro cordoglio, che si effondeva nella notte e palpitava con quelle stelle e s'abbatteva lento, lieve, monotono con quelle ondate su la spiaggia deliziosa. (NA, I, 1, p. 585)

Come nota Zangrilli[30], «l'oscurità notturna è una estensione dell'oscurità interiore» dei due e diventa quindi simbolo di incertezza e mistero. Nelle novelle pirandelliane il paesaggio notturno può valersi di diversi significati: può apparire come semplice sfondo, come vero e proprio protagonista o antagonista, o può essere lo spettatore dell'azione dei personaggi[31]. Questi ultimi si rivolgono al paesaggio per cercare un conforto alle loro frustrazioni e alla loro esistenza alienata dalla società. Si svolge una sorta di dialogo in cui la natura riesce spesso a offrire al personaggio dei

---

[30] FRANCO ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 150.

[31] *Ivi*, p. 148.

momenti di felicità; questo permette loro di dimenticare le sofferenze, formulando l'illusione di essere «fuori dello spazio e del tempo»[32].

La novella presenta esattamente questa situazione: la vista della natura riaccende la loro vitalità. Ma è con le prime luci dell'alba che l'epifania con il mondo raggiunge il massimo della profondità.

> Ma a poco a poco la tenebra cominciò a diradarsi, cominciò ad aprirsi sul mare un primo frigido pallore d'alba. Allora, quanto c'era di vaporoso, d'arcano, quasi di vellutato nel cordoglio di quei due rimasti appoggiati ai fianchi della lancia capovolta sulla sabbia, si restrinse, si precisò con nuda durezza, come i lineamenti dei loro volti nella incerta squallida prima luce del giorno. (NA, I, 1, pp. 585-586)

I bagliori di luce rischiarano quanto c'era di oscuro nei loro animi e questi vengono inondati di speranza: la fiducia in un futuro migliore e la consapevolezza della bellezza della vita succedono alla tristezza che prima ne attanagliava i cuori.

Per Zangrilli[33] l'aggettivo ′squallido′ specchia in modo umoristico «il contraddittorio sentimento esistenziale davanti al riapparire della realtà quotidiana».

Secondo Possiedi[34] i protagonisti, come per miracolo, percepiscono l'armonia universale e come il loro dolore appartenga al tutto. Al sorgere del sole reprimono inconsciamente la comunione cosmica e ripiombano nella loro quotidiana miseria: rimangono però consolati da tale esperienza.

Rilevante è il valore che detiene la contemplazione del firmamento nella novella: tale osservazione è l'unica difesa contro l'angoscia esistenziale.

---

[32] *Ivi,* p. 153.

[33] *Ivi*, p. 148.

[34] PAOLO POSSIEDI, *Il topos della contemplazione del firmamento nelle Novelle per un anno di Pirandello,* cit..

Qui riscontriamo una vera e profonda epifania col tutto: l'ambiente naturale è protagonista insieme ai due personaggi e il mutare dell'atmosfera diventa il motivo scatenante della rivelazione.

La contemplazione del firmamento è strettamente correlata al tema della notte: la visione del cielo infinito e delle stelle, mettono i personaggi in comunione con l'intero cosmo.

La luna, spesso presentata come unico elemento naturale che riesce a comprendere le angosce dei personaggi, viene personificata nella novella *Sole e ombra*. Quando Ciunna parte con la carrozza diretto verso casa, dopo aver inghiottito il veleno, la luna lo accompagna verso la fine:

> l'ampia vallata sottoposta era allagata da un fresco e lieve chiarore lunare; gli alti colli di fronte sorgevano neri e si disegnavano nettamente nel cielo opalino. Allo spettacolo di quella deliziosa quiete lunare una grande calma gli si fece dentro. […] Saliva dal basso della valle un limpido assiduo scampanellare di grilli, che pareva la voce del tremulo riflesso lunare sulle acque correnti d'un placido fiume invisibile.[…] Silenzio. Una voce. Chi cantava? E quella luna… Cantava il vetturino monotonamente, mentre i cavalli stanchi trascinavano con pena la carrozza nera per lo stradone polveroso, bianco di luna. (NA, I, 1, pp. 505-506)

Anche in *Lo storno e l'Angelo Centuno* la luna accompagna la protagonista nel suo ultimo viaggio:

> s'accorse subito, guardando il cielo, che quella non era alba, ma chiaro di luna. […] – O Gesù mio, - disse la Poponè. – Che stolido, quello zi' Lisi! Debbo mettermi in cammino, di notte? Mah! Sono vecchia, c'è la luna; e non ho niente da perdere. […] Tutto quel silenzio e quel suo andare, e la luna e quella via lunga e bianca le parevano un sogno. (NA, II, 1, pp. 509-510)

Nella novella *Tra due ombre* troviamo associato il mare con la notte: il protagonista che viaggia in un piroscafo, decide di uscire in coperta per pensare con tranquillità all'accaduto. Alla solitudine e al buio della notte decide di affidare le sue angosce, in quanto tale circostanza diventa l'ideale

contorno per percepire l'armonia con il mondo, e trovare un conforto ai suoi ricordi.

> A poco a poco cominciò quasi a svaporargli, quella pena, nella vastità sconfinata, tenebrosa, sotto quella polvere di stelle, e si vide, si sentì piccolissimo, […] piccolissima, la sua miseria annegarsi nel sentimento che gli s'allargava smisurato, della vanità di tutte le cose. (NA, I, 2, p. 1001)

Da questo approfondimento sui simboli della natura, è possibile trarre alcune brevi conclusioni.

Gli elementi naturali dell'acqua e della notte permettono di chiamare in causa temi esistenziali quali il desiderio di fuga, di libertà o la rivelazione della verità. Non detengono unicamente una pura valenza esteriore nella trama delle novelle, ma rappresentano degli strumenti narrativi atti ad incarnare i sentimenti e gli stati d'animo dei personaggi. Diventano quindi parte integrante delle vicende narrate, approfondendo mediante mezzi naturalistici i desideri e le angosce dei protagonisti pirandelliani.

CAPITOLO QUARTO

Il viaggio come fuga mentale

In questo quarto capitolo mi ripropongo di approfondire il tema della fuga mentale attraverso il viaggio, un'evasione quindi nella sfera del sogno e dell'immaginario. La studiosa Argenziano Maggi[1] ne sintetizza in poche righe la sostanza: il viaggio «può rappresentare davvero una liberazione a patto che rimanga fantastico meccanismo compensatorio, fuga nell'immaginazione, nel regno del virtuale».[2]

Il tema dell'alienazione è molto frequente in questo frangente. Per alienazione «si intende lo straniamento dell'"io" dagli altri e da se stesso. Ed è quasi sempre dovuta all'incomprensione e alla non realizzazione dei bisogni della propria intima realtà morale»[3]. L'alienazione è un disagio che può essere provocato dalla società, da una situazione familiare drammatica oppure da una condizione personale non equilibrata. Nel caso delle novelle affrontate di seguito, è spesso da legarsi all'incapacità di affermazione di sé nell'ambito familiare, come nel caso de *Il treno ha fischiato* e *Rimedio: la geografia*. Tali personaggi pirandelliani si sentono alienati nell'ambiente natale, luogo questo che dovrebbe invece portare alla realizzazione di sé.

---

[1] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., p. 39.

[2] *Ibidem.*

[3] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 216. Nonostante lo studioso affronti tale argomento sulla base di novelle come *Lontano* e *Ciàula scopre la luna*, è possibile utilizzare queste affermazioni anche nei testi sul viaggio mentale.

Anche l'ambiente lavorativo costituisce un filtro importante che ne impedisce l'emersione.

Su questo argomento vertono otto novelle in totale; rispetto al capitolo sul viaggio reale non sono molte, ma ci permettono comunque di acquisire i dati salienti relativi al tema[4].

La tematica principale può assumere diverse sfaccettature e interessare argomenti diversi fra loro. Troviamo novelle, come *Mondo di carta* e *Rimedio: la geografia*, nelle quali il viaggio diventa un mezzo per fuggire dalla realtà attraverso la lettura[5]; in altri casi, come *L'illustre estinto*, è l'interrogativo sul futuro a far divagare la mente del protagonista.

Nella novella *Se…*[6] (NA, I, 1, pp. 196-204) è presente un riferimento a tale tematica, anche se viene toccata in minima parte. Il protagonista è un ufficiale dimesso che narra i rimpianti e i ricordi della sua vita a un vecchio conoscente incontrato per caso. Il rammarico di Lao Griffi sta nel non aver potuto visitare le città da lui tanto amate a causa della sua assegnazione militare a Potenza. Si convince di essere stato veramente lì, attraverso letture e foto:

> è come se io ci fossi stato veramente. Sì… Ho letto guide, descrizioni… ho domandato notizie, schiarimenti a viaggiatori che ci sono stati… ho veduto fotografie, panorami, tutto… posso insomma parlarne benissimo, quasi con cognizione di causa, come si dice. E così di tutti quei paesi della Germania che avrei potuto visitare, passando i confini, nel mio giretto d'un mese. (NA, I, 1, p. 199)

---

[4] Le novelle verranno esaminate in ordine cronologico come in precedenza.

[5] Sullo specifico argomento del valore attribuito da Pirandello al materiale cartaceo e alle conseguenti valenze simboliche che questo implica, rimando all'interessante volume di ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

[6] La novella fa parte della prima raccolta *Scialle nero* ed è stata pubblicata la prima volta nel 1894 in «La Tribuna illustrata della domenica».

La sofferenza deriva anche dalla proiezione immaginaria di un'altra vita possibile:

> e tu non sai ciò che voglia dire vivere la vita che avresti potuto vivere, se un caso indipendente dalla tua volontà, una contingenza imprevedibile, non t'avesse distratto, deviato, spezzato talvolta l'esistenza, com'è avvenuto a me (NA, I, 1, p. 200)

La consapevolezza delle diverse possibilità del proprio destino non può consolare l'animo del protagonista[7], che continua ad interrogarsi sulla sua eventuale vita se avesse seguito differenti strade. Tali domande riguardano non solo il lavoro e i viaggi nelle città da lui amate, ma soprattutto la relazione con la moglie, adultera scoperta in flagrante e uccisa dallo stesso Lao. Tutte le sue disgrazie sono causate da un mancato viaggio: durante l'assegnazione a Potenza incontrò infatti, la donna che ne aveva determinato la rovina.

> Il suo ex-fidanzato… Sì, lo aveva prima *piantato*, come si dice, per me: per il simpatico ufficialetto… E guarda, Valdoggi! Se quello sciocco non si fosse allontanato per un anno da Potenza, dando così agio a me d'innamorarmi per mia sciagura di Margherita, a quest'ora quei due sarebbero senza dubbio marito e moglie, e probabilmente felici… (NA, I, 1, p. 203)

Le ultime parole da lui pronunciate, riassumono i pensieri assillanti della sua vita, tormentata dal 'se':

> se follia c'è, è questa la mia follia… Posso veder tutto ciò che sarebbe stato, se quel che è avvenuto non fosse avvenuto. Lo vedo, ci vivo; anzi vivo lì soltanto… Il *se*, insomma, il *se*, capisci? […] E se mi avessero mandato a Udine? (NA, I, 1, p. 204)

Novella ricca di spunti è *Mondo di carta*[8] (NA, I, 2, pp. 1019-1028), pubblicata in «Corriere della sera» nel 1909 facente parte della raccolta *La mosca*. La vicenda, vede il protagonista, Valeriano Balicci, «che vagola

---

[7] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana,* cit., pp. 40-41.

[8] Per un ulteriore approfondimento sulla novella rimando al volume di ILARIA CROTTI, *Mondo di carta*, cit., pp. 214-222.

ramingo a tastoni in un pianeta impenetrabile composto di materia cartacea»[9]. Questo bibliofilo appartiene alla nutrita schiera dei «professori bislacchi, educatori fantasiosi e studiosi bizzarri»[10], presenti con frequenza nel repertorio novellistico pirandelliano. Il testo si apre con una lite tra il protagonista, immerso nella lettura, e un giovane venditore di statuette, colpevole di averne provocato la caduta: lo scontro provoca un ammasso caotico composto dal prezioso quanto vecchio volume, e dalla statua di vecchi cocci. Tale avvio è solo un pretesto per descrivere lo strano comportamento dell'uomo che non si separava mai dai suoi libri nonostante la grave malattia agli occhi. Dopo tale prologo, ne vengono evidenziate le cause: anche se il medico gli aveva insistentemente richiesto di interrompere la lettura, il Balicci continuava imperterrito a sforzare i suoi poveri occhi, ridotti quasi alla cecità. Infatti «vivere, per lui, voleva dir leggere» (NA, I, 2, p. 1022), rinunciare alla sua passione sarebbe quindi equivalso alla morte. Emblematica è anche la metafora sulla sua descrizione fisica:

> e come quegli animali che per difesa naturale prendono colore e qualità dai luoghi, dalle piante in cui vivono, così a poco a poco era divenuto quasi di carta: nella faccia, nelle mani, nel colore della barba e dei capelli.(NA, I, 2, p. 1022)

Il colore giallognolo della sua pelle, evidenziato a inizio novella, «annuncia la sua natura ibrida, di essere cioè che a forza di stare a diretto contatto con la carta ne ha assorbito il tono»[11].

Il mondo ′di carta′ dei suoi libri risulta essere un rifugio, il ′nido′ nel quale isolarsi dal resto del mondo, e i suoi spessi occhiali diventano la prigione nella quale nascondersi. È il cibo di cui si nutre giornalmente, da

---

[9] *Ivi*, p. 214.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ivi*, p. 215.

cui la metafora dei libri quasi mangiati davvero: «s'era dato già due volte a rileggersi i vecchi [libri], a rimasticarseli a uno a uno» (NA, I, 2, p. 1022); e ancora «ormai da alcuni anni pareva che i libri se li mangiasse davvero, anche materialmente, tanto se li accostava alla faccia per leggerli» (NA, I, 2, p. 1022).

Dopo una momentanea perdita della vista causata dalla tensione provocata dalla lite iniziale, l'unica consolazione è quella di toccare i libri, di affondarci la faccia: «eccolo lì, tutto il suo mondo!» (NA, I, 2, p. 1022) La vita la aveva trascorsa sempre a leggere; «poteva dire di non aver visto bene mai nulla: a tavola, a letto, per via, sui sedili dei giardini pubblici, sempre e da per tutto, non aveva fatto altro che leggere» (NA, I, 2, pp. 1022-1023). Il giovane da lui assunto per sistemarli ordinatamente negli scaffali, rimane stupito dai suoi strani comportamenti:

> non tardò a comprendere, […] che – via - doveva essere uscito di cervello quel pover uomo, se per ogni libro che gli nominava, eccolo là, saltava di gioja, piangeva, se lo faceva dare, e allora, palpeggiamenti carezzevoli alle pagine e abbracci, come a un amico ritrovato. (NA, I, 2, p. 1023)

Nel passo che segue, vengono elencate le tipologie di testi posseduti dal personaggio: da notare è come la prima categoria fosse di «libri di viaggi, d'usi e costumi dei vari popoli».

Per la disperazione, era addirittura arrivato ad appoggiare la fronte sul dorso dei volumi, come se la materia stampata gli potesse entrare nella mente: «scene, episodii, brani di descrizioni gli si rappresentavano alla mente con minuta, spiccata evidenza; rivedeva, rivedeva proprio in quel suo mondo alcuni particolari che gli erano rimasti più impressi.» (NA, I, 2, p. 1024) Da evidenziare è il contrasto tra il mondo vero, mai veramente vissuto e osservato con gli occhi; e l'universo dei suoi libri, così attentamente

scrutato e analizzato tanto da percepire i colori e gli odori di quei luoghi di carta.

Il silenzio, diventato ormai insopportabile, rende ancor più evidente come l'unica forma di dialogo fosse con i libri. Le persone con cui condividere i momenti vissuti, non sono individui fisici ma esseri immaginari le cui eccezionali esperienze diventano parte della sua stessa esistenza.

La soluzione a tale problema è legata ad una giovane ragazza, spigliata e del tutto diversa da lui: il suo compito è quello di leggere le pagine dei testi tanto amati. Di notevole rilevanza è la definizione compiuta da Crotti nel suo saggio[12]: la giovane appare come una ′donna-uccello′ costretta in una «muffita casa/gabbia». La sua fresca e libera presenza in quell'ambiente appare quindi in completa dissonanza. Il signor Balicci non risulta pienamente soddisfatto in quanto «ogni voce, che non fosse la sua, gli avrebbe fatto parere un altro il suo mondo» (NA, I, 2, p. 1026) in quanto gli «colora tutto diversamente» (NA, I, 2, p. 1026). La richiesta, piuttosto strana, di leggere senza voce, rende incredula la giovane:

> - Lei si burla di me? […] – Ecco, le spiego, - rispose il Balicci […] – Provo piacere che qualcuno legga qua, in vece mia. Lei forse non riesce a intenderlo, questo piacere. Ma gliel'ho già detto: questo è il mio mondo; mi conforta il sapere che non è deserto, che qualcuno ci vive dentro, ecco. […] La sua voce, signorina, mi guasta tutto! […] mi colora tutto diversamente, capisce? E io ho bisogno che nulla mi sia alterato; che ogni cosa mi rimanga tal quale. (NA, I, 2, pp. 1026-1027)

Evidente è la diversità tra l'uomo, che vive esclusivamente nei suoi libri, e la lettrice, «abituata a volare, […] a correre, in treno, in automobile, in ferrovia, in bicicletta, su i piroscafi. Correre, vivere!» (NA, I, 2, p. 1027) La sua vita è reale, vissuta in prima persona, e non immaginaria come quel

[12] ILARIA CROTTI, *Mondo di carta*, cit., p. 218.

suo mondo di carta. L'apice di questa vicenda si verifica durante la lettura di un testo sulla Norvegia: l'opinione contraria della giovane su alcune falsate descrizioni, scatenano l'ira del Balicci che caccia la signorina, colpevole di aver rovinato i ricordi di quel suo viaggio fantastico.

> Ma che! ma che! ma che! – proruppe su tutte le furie. – Io ci sono stata, sa? E le so dire che non è com'è detto qua! Il Balicci si levò in piedi, tutto vibrante d'ira e convulso: - Io le proibisco di dire che non è com'è detto là! – le gridò, levando le braccia. – M'importa un corno che lei c'è stata! E' com'è detto là, e basta! Dev'essere così e basta! […] aprì il libro, carezzò con le mani tremolanti le pagine gualcite, poi v'immerse la faccia e restò lì a lungo, assorto nella visione di Trondhjem […] – così, così com'era detto là. […] Niente lì si doveva toccare. Era così, e basta. (NA, I, 2, p. 1028)

Il dissidio tra i due riguarda la collocazione del cimitero, che secondo il testo appariva dietro la cattedrale, immerso nei fiori e nel verde. Crotti nota:

> la citazione della celeste e floreale grazia funeraria di quell'apparizione cimiteriale, difesa con tanta ostinata acribia perché connessa in termini cogenti con la vita identitaria, una volta inscritta nella compagine di un libro molto affine ad un sepolcro, illustra tutto lo struggente legame semantico che il tema evoca[13].

È evidente in questa novella il contrasto tra il protagonista e la ragazza. Il bibliofilo vive rinchiuso in un mondo fittizio nel quale ogni singolo elemento viene amato in modo ossessivo in quanto sua unica realtà.

La giovane, invece, è una viaggiatrice vagabonda che assimila esperienze di vita reali ma anche più passeggere.

Vi è, nella novella *L'illustre estinto* (NA, III, 1, pp. 142-158), un concetto di viaggio mentale totalmente differente rispetto alla precedente.

Qui, infatti, il protagonista è un anziano onorevole, ormai prossimo alla morte, che immagina nei dettagli la vicina dipartita:

[13] *Ivi*, p. 221.

> ma a che voleva pensare, ormai? Alla sua morte? Piuttosto… ecco: poteva darsi a immaginare tutto ciò che sarebbe avvenuto dopo. […] E – coraggiosamente – l'on. Costanzo Ramberti si vide morto, come gli altri lo avrebbero veduto; com'egli aveva veduto tanti altri. (NA, III, 1, p. 143)

Non viene posta attenzione nemmeno alle premure del segretario che lo assiste, per non interrompere questo suo viaggio immaginario.

> – Cavaliere, per favore, un sorso d'acqua… Il cav. Spigula-Nonnis balzò in piedi […]; gli porse l'acqua; gli chiese premuroso: - Eccellenza, come si sente? L'on. Costanzo Ramberti bevve due sorsi: poi, […] sospirò: - Così… Dov'era arrivato? Doveva partire per Valdanna. La salma… Sì, meglio tenersi alla salma soltanto. (NA, III, 1, p. 147)

La sua morte sarebbe stato contornata dall'elogio e dalla commozione dei compaesani, oltre che da ricordi marmorei e intitolazioni a strade. Tutto viene immaginato nei minimi dettagli, persino l'andamento dei cavalli che avrebbero accompagnato il feretro in cimitero.

> Vedi? Ecco il signor prefetto… Largo, largo! Uh, c'è anche il colonnello… Ma già! Gli toccava anche l'accompagnamento militare. E c'è anche tutta la scolaresca […] E Valdanna forse gli avrebbe dimostrato questa gratitudine con qualche ricordo marmoreo nella villa comunale o intitolando dal nome di lui qualche via o qualche piazza […]. E le finestre gremite di gente in attesa del carro tirato da otto cavalli bardati, coperto di corone (NA, III, 1, p. 149).

La realtà, tuttavia, si rivelò molto differente dalla sua immaginazione. La salma, scambiata con un'altra, arrivò nella stazione del paese di notte, senza festeggiamenti e fiori, accolta solo dal sindaco e da quattro funzionari del cimitero.

In questo caso il viaggio mentale figura solamente come proiezione futura della morte del protagonista. Non vi sono quindi evasioni dalla realtà per un disagio sociale o intimo; al contrario il personaggio esalta la sua posizione politica e pubblica, immaginando la sua glorificazione una volta morto. Se messi a confronto, i protagonisti delle ultime due novelle risultano agli antipodi. Il Balicci è un uomo solo, emarginato, che vive nelle pagine

dei libri in quanto non possiede un'esistenza propria; l'onorevole Ramberti invece, ha una forte autostima e una vita pubblica fremente e attiva.

Sopra e sotto (NA, I, 1, pp. 550- 558) è una novella della raccolta *La rallegrata*, datata 1914 e pubblicata in origine in «Corriere della Sera». Troviamo qui, un'altra versione del concetto di viaggio mentale: i protagonisti sono due professori, ritrovatisi a bere su un alta terrazza sopra il tetto dell'abitazione. Entrambi contemplano il cielo stellato, non con l'intenzione di studiarne la forma ma per immergersi nei loro pensieri. Il viaggio è mentale in quanto le idee sono libere di vagare in quell'infinità, nel silenzio e nel buio della notte. Quella precisa situazione di solitudine permette di ripensare alla loro vita, ai loro problemi e alle possibili soluzioni. Quello che ne emerge è la consapevolezza della nostra infinita piccolezza di fronte all'immensità dell'universo.

I due personaggi hanno pensieri contrastanti: il prof. Sabato ragiona sulla piccolezza dell'uomo e ne parla «come da una lontananza infinita» (NA, I, 1, p. 552); il Lamella, invece, riflette diversamente:

> piccolo? Ma dentro di me dev'esserci per forza, capite? qualcosa di quest'infinito, […] Qualcosa che , se io affiso… così… gli occhi alle stelle, ecco, s'apre, egregio professore, s'apre e diventa, come niente, plaga di spazio, in cui roteano mondi, dico mondi, di cui sento e comprendo la formidabile grandezza. Ma questa grandezza di chi è? E' mia, caro professore! Perché è sentimento mio! E come potete dunque dire che l'uomo è piccolo, se ha in sé tanta grandezza? (NA, I, 1, p. 552)

Quello che emerge dal confronto, è la disperazione e l'angoscia del prof. Sabato che sente la necessità di sentirsi piccolo in quell'infinità per trarne conforto e consolazione. Tale disagio è evidente già in apertura della novella, nella descrizione del tipo di alcolico bevuto: «Vino, il professor

Sabato: vino, fino a schiattarne: voleva morire. Il professor Lamella, birra: non voleva morire.» (NA, I, 1, p. 550)

L'uomo, per Lamella, racchiude in sé «la grandezza delle stelle» (NA, I, 1, p. 554), l'infinito e l'eternità dei cieli, «l'anima dell'universo immortale» (NA, I, 1, p. 554). L'altro professore, a queste parole, piange disperato:

> per carità… non mi dire che ho un'anima immortale…[…] sarà fuori l'anima immortale… e tu la respiri, tu sì, perché non ti sei ancora guastato… la respiri come l'aria, e te la senti dentro…[…] io, no…mi sono guastato apposta per non respirarla più… m'empio di vino apposta, perché non la voglio più […] non ne posso più… (NA, I, 1, pp. 554-555)

Il motivo di tale disperazione viene rivelato in chiusura di novella: l'uomo, chiamato da una suora, viene condotto dalla moglie, ormai morta. Inoltre, accenna a due figlie portate alla perdizione dalla defunta, delle quali però, non viene detto molto.

Nel testo non è presente il tipo di viaggio mentale delle novelle precedenti; qui è la contemplazione del cielo a portare a vagare le menti dei protagonisti, i quali discorrono di concetti filosofici ed esistenziali. Non vi è una fuga nei libri o nella geografia ma un momentaneo distacco dalla loro quotidiana esistenza ed un conseguente viaggio in pensieri metafisici.

I due termini del titolo, sopra e sotto, non si riferiscono solo al cielo e alla terra ma, come fa notare Possiedi[14] nel suo articolo sulla contemplazione del firmamento, a una serie di antitesi più profonde.

Troviamo la contrapposizione tra la terrazza e la camera ardente, cioè i due luoghi dell'azione; tra il linguaggio forbito usato nel terrazzo e quello

[14] PAOLO POSSIEDI, *Il topos della contemplazione del firmamento nelle Novelle per un anno di Pirandello,* cit..

più volgare della stanza interna; tra il presente dell'azione e il passato degli eventi; e infine tra la coscienza e l'inconscio delle pulsioni.

Possiedi sottolinea inoltre come i due protagonisti vivano un'illusoria e mistificante comunione e armonia cosmica, che li rende ancora più confusi e coscienti della loro angoscia esistenziale.

La novella forse più rappresentativa del capitolo è *Il treno ha fischiato…* (NA, I, 1, p. 662-670), della raccolta *L'uomo solo*, datata 1914 e pubblicata in «Corriere della sera». L'incipit ci introduce nell'esistenza di Belluca, improvvisamente impazzito e ricoverato in un ospizio: «Farneticava. Principio di febbre celebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano […] dall'ospizio.» (NA, I, 1, p. 662) Il narratore, che poi scopriremo essere un suo vicino di casa, al contrario dei colleghi che cercavano un nome alla sua malattia, ne prende le difese:

> e a nessuno passava per il capo che, date le specialissime condizioni in cui quell'infelice viveva da tant'anni, il suo caso poteva anche essere naturalissimo; e che tutto ciò che Belluca diceva e che pareva a tutti delirio, sintomo della frenesia, poteva anche essere la spiegazione più semplice di quel suo naturalissimo caso. (NA, I, 1, p. 662)

I primi sintomi di follia si erano verificati il giorno prima in una *escalation* culminata con la ribellione violenta al proprio capo-ufficio. Belluca, dal carattere mansueto e sottomesso, veniva spesso deriso e provocato dai colleghi che cercavano invano di istigarne una reazione.

> Perché uomo più mansueto e sottomesso, più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare. […] Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista […] vecchio somaro, che tirava zitto zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi. (NA, I, 1, p. 663)

Il suo insolito ritardo e quello sguardo «spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita» (NA, I, 1, p. 664), aveva inaugurato quella giornata straordinaria. La sera, alla domanda del capo sul perché non avesse combinato nulla, la sua risposta fu:

> - Il treno, signor Cavaliere. […] Stanotte […]. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare… […] E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia… oppure oppure… nelle foreste del Congo… Si fa in un attimo, signor Cavaliere! (NA, I, 1, p. 664)

L'ira del capo-ufficio, che solitamente veniva subita da Belluca senza ribellioni, questa volta ottiene come risposta le grida dell'uomo il quale, avendo sentito fischiare il treno «non poteva più, non voleva più esser trattato in quel modo» (NA, I, 1, p. 665).

Gli strani comportamenti di Belluca, descritti in seguito, permettono di comprenderne la rinascita dovuta alla scoperta di questo treno immaginario. Lo sguardo appare improvvisamente mutato:

> seguitava ancora, qua, a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio. Oh, un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte; accorato. E, subito, dopo, soggiungeva: - Si parte, si parte… Signori, per dove? per dove? E guardava tutti con occhi che non erano più i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o d'un uomo felice. (NA, I, 1, p. 665)

Dopo aver evidenziato la tipologia di frasi sconnesse da lui pronunciate, interviene il narratore che accoglie tali notizie senza stupore: conoscendone la vita, capisce che la sua non era follia ma la naturale conseguenza a tale situazione. La sua esistenza ′impossibile′ era gravata dalla moglie e da due sue parenti, tutte e tre cieche le quali pretendevano di essere servite; inoltre vi erano due figlie vedove e sette nipoti da sfamare. In questa condizione, qualunque semplicissimo incidente poteva «produrre effetti straordinarii, di cui nessuno si può dar la spiegazione» (NA, I, 1, p. 666).

Da evidenziare è il paragone che assimila Belluca ad un animale:

> assorto nel continuo tormento di quella sua sciagurata esistenza, assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio, senza mai un momento di respiro, come una bestia bendata, aggiogata alla stanga d'una nòria o d'un molino (NA, I, 1, p. 668).

Belluca aveva improvvisamente ricominciato a percepire il mondo da tanto tempo dimenticato[15] grazie al fischio di un treno.

> Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati. 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. S'era tenuto istintivamente alle coperte che ogni sera si buttava addosso, ed era corso col pensiero dietro a quel treno che s'allontanava nella notte. […] c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava… Firenze, Bologna, Torino, Venezia… tante città, in cui egli da giovane c'era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra. […] La vita che un tempo vi aveva vissuto anche lui […] aveva sempre seguitato, mentr'egli qua, come una bestia bendata, girava la stanga del mulino. […] Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito. (NA, I, 1, pp. 668-669)

Il momento rivelatorio è paragonato ad una scarica elettrica che, attraversando il mondo intero, lo trascina in «città note e ignote, lande, montagne, foreste, mari…» (NA, I, 1, p. 669).

> Nel medesimo attimo ch'egli qua soffriva, c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le *azzurre fronti*… Sì, sì le vedeva, le vedeva, le vedeva così… c'erano gli oceani…le foreste… (NA, I, 1, p. 669)

C'è da notare inoltre, come la rivelazione di Belluca sia legata alla notte: il preciso momento in cui avverte il fischio del treno avviene mentre dorme; in più anche i paesaggi da lui visitati con l'immaginazione sono avvolti dal buio della sera.

[15] Da evidenziare è la ripetizione di questo concetto con le stesse precise parole nell'arco di poche righe: «s'era dimenticato da anni e anni – ma proprio dimenticato – che il mondo esisteva». Questo sottolinea l'estraneità del protagonista alla vita, in quanto rinchiuso in un'esistenza frustrante e monotona.

Le mete dei viaggi mentali, sono quasi sempre situati in paesi stranieri; sono spesso dei luoghi selvaggi, lontani dalla civiltà e dalle abitudini quotidiane. Belluca vede, oltre a città italiane come Firenze, Venezia e Torino, anche foreste e oceani, il Congo e la Siberia, luoghi lontani dal nostro mondo. Anche il signor Balicci in *Rimedio: la geografia* viaggia con l'immaginazione in Finlandia; addirittura i protagonisti di *Sopra e sotto* divagano guardando il cielo infinito.

Quella di Belluca non era follia ma una momentanea consolazione «per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo» (NA, I, 1, p. 669). Il trauma di ricevere in un solo istante «tutto il mondo, dentro d'un tratto» (NA, I, 1, p. 669), lo porta ad ubriacarsi: è consapevole di aver ecceduto nei comportamenti ma per lui era stato «un cataclisma» (NA, I, 1, p. 669) ed era ancora «ebro della troppa troppa aria» (NA, I, 1, p. 669).

La vita di Belluca continua normalmente, nella monotonia del suo lavoro e nella sofferenza della sua vita familiare. Ma, quando l'oppressione diventa insopportabile, può partire con quel treno immaginario diretto in qualunque luogo del mondo, stando seduto sulla sua scrivania. È una fuga momentanea ma indispensabile. Come fa notare Alonge[16], la scoperta del mondo e della dimensione cosmica non mette in crisi la sua esistenza angusta ma le si affianca per rendere il tutto più sopportabile[17].

La prossima novella, dal titolo *Rimedio: la geografia* (NA, I, 1, pp. 205-213), della raccolta *Scialle nero*, fu pubblicata inizialmente col titolo *Le*

[16] ROBERTO ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, cit.

[17] *Ivi*, pp. 116-117.

parti del mondo in «Il convegno» nel 1920. Due anni dopo, nel 1922, venne presentata col titolo attuale nell'edizione di Bemporad di *Scialle nero*.

Come nella precedente novella, anche qui il protagonista fugge da una situazione familiare opprimente attraverso viaggi immaginari.

Il testo si apre con alcune considerazioni del protagonista che si rivolge direttamente ai lettori. Questi ultimi vengono contestati nelle scelte sbagliate che avrebbero potuto compiere in alcune situazioni non del tutto specificate. A emergere è spesso l'argomento filosofico, con considerazioni sulla grandezza dell'uomo di fronte all'universo[18], oppure analizzando le invidie degli uomini che vorrebbero vivere l'esistenza altrui, o ancora le sofferenze causate dall'ipotetica morte di un figlio. La soluzione del protagonista ai problemi della vita viene raccontata fin dalla sua rivelazione, durante la veglia alla madre morente.

Il suo sguardo, per un attimo bramoso di veder morire finalmente la donna, provoca in lui raccapriccio e indignazione. La notte viene trascorsa dormendo con la testa appoggiata al libro di geografia della figlia:

> non so quanto tempo rimasi lì. So che a giorno chiaro, dopo un tempo incommensurabile, durante il quale non avevo più avvertito minimamente né la stanchezza, né il freddo, né la disperazione, mi ritrovai col trattatello di geografia della mia figliuola sotto gli occhi, aperto a pagina 75, sgorbiato nei margini e con una bella macchia d'inchiostro cilestrino su l'emme di Giamaica. (NA, I, 1, p. 211)

Questo risveglio lo vede radicalmente mutato: sentiva infatti, di essere stato in Giamaica, di averne visto i luoghi, le bellezze, le persone.

> Ero stato tutto quel tempo nell'isola di Giamaica, dove sono le Montagne Azzurre, dove dal lato di tramontana le spiagge s'innalzano grado grado fino a congiungersi col dolce pendio di amene colline, la maggior parte separate le une dalle altre da vallate

[18] In tale caratteristica è possibile notare un'affinità con la novella *Sopra e sotto*: anche qui la grandezza dell'uomo è «solo a patto d'intendere, di fronte a quell'infinita grandezza dell'universo, la sua infinita piccolezza, e che perciò grande è solo quando si sente piccolissimo» in NA, I, 1, p. 206.

> spaziose piene di sole, e ogni vallata ha il suo ruscello e ogni collina la sua cascata. Avevo veduto sotto le acque chiare le mura delle case della città di Porto Reale sprofondate nel mare da un terribile terremoto; le piantagioni dello zucchero e del caffè, del grano d'India e della Guinea; le foreste delle montagne; avevo sentito e respirato con indicibile conforto il tanfo caldo e grasso del letame (NA, I, 1, p. 211).

Sentiva di esser stato fisicamente in quei luoghi, di averne respirato gli odori e di aver visto i colori sgargianti di quella terra.

Il protagonista era convinto di aver:

> proprio sentito e respirato, ma proprio veduto tutto, col sole che è là su quelle praterie, con gli uomini e con le donne e coi ragazzi come sono là, che portano con le ceste e rovesciano a mucchi sugli spiazzi assolati il raccolto del caffè ad asciugarsi; con la certezza precisa e tangibile che tutto questo era vero, in quella parte del mondo così lontana; così vero da sentirlo e opporlo come una realtà altrettanto viva a quello che [lo] circondava. (NA, I, 1, p. 211)

Viene resa evidente inoltre la differenza di abitudini e tradizioni rispetto a quel paese al di là dell'oceano che, nonostante non sia mai stato visitato dal protagonista, viene immaginato in tutti i minimi particolari.

Il rimedio scoperto quella notte e consigliato anche ai lettori, è quello di pensare a una differente realtà, viva e pulsante in luoghi lontani, e di contrapporla all'opprimente vita reale: il tutto senza cercare connessioni e nessi tra le due sfere. Inoltre, consiglia:

> fate come ho fatto io, che a ciascuno dei miei quattro figliuoli e a mia moglie ho assegnato una parte di mondo, a cui mi metto subito a pensare, appena essi mi diano un fastidio o una afflizione. (NA, I, 1, p. 212)

Il protagonista viene considerato pazzo, come nel caso di Belluca; questa volta non dai colleghi ma dalla stessa moglie che, ad ogni sua domanda, si sente rispondere con descrizioni sulla Lapponia.

> Mia moglie, per esempio, è la Lapponia. Vuole da me una cosa ch'io non le posso dare? Appena comincia a domandarmela, io sono già nel golfo di Botnia, amici miei, e le dico seriamente come se nulla fosse: -Umèa , Lulèa, Pitèa, Skelleftèa… -Ma che dici? – Niente, cara. I fiumi della Lapponia. – E che c'entrano […]? – Niente, cara. Non c'entrano per niente affatto. Ma ci sono, e né tu né io possiamo negare che in

> questo preciso momento sboccano là nel golfo di Botnia. E vdedessi, cara, vedessi come vedo io la tristezza di certi salici e di certe betulle, là… […] – Ma che diavolo dici? Sei pazzo? Io ti sto domandando… - Sì, cara. Tu mi stai domandando, non dico di no. Ma che triste paese, la Lapponia!... (NA, I, 1, pp. 212-213)

Anche qui i luoghi vagheggiati sono in paesi lontani, mai visti ma sentiti vivi e palpitanti; la lontananza viene così annullata e le terre selvagge si trasformano in ambienti conosciuti e comuni.

In questa novella, come nella precedente, vengono presentati dei viaggi fantastici e riparatori delle afflizioni quotidiane: diventa un modo per non pensare ai problemi, per non ascoltare cose che potrebbero compromettere l'umore. Come nota l'Argenziano Maggi, «viaggiare con la fantasia vuol dire […] crearsi ampi spazi di libertà, dimenticando con autoinganno cosciente la realtà.»[19] La presa di coscienza dell'esistenza di un mondo autentico e vivo lontano dal personaggio, riesce a compensare e a consolare le sofferenze.

Una giornata (NA, III, 1, pp.782-788) è l'ultima novella della raccolta omonima pubblicata in «Corriere della sera» nel 1935.

Questa fa parte della categoria delle novelle surreali, nelle quali i protagonisti sembrano parlare «da una lontananza infinita, in un'atmosfera rarefatta e pacificata»[20]. Come evidenzia l'Argenziano Maggi[21], i personaggi sono spesso anonimi e privi di una connotazione ambientale realistica.

---

[19] MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, cit., p. 40.

[20] *Ivi*, p. 67.

[21] *Ivi*, pp. 67-75.

In *Una giornata*, il percorso compiuto dal personaggio appare come il viaggio della propria vita. Nel breve spazio di un giorno, questo rivive brevemente tutte le esperienze vissute, mescolando allucinazione e realtà.

La narrazione si apre con l'improvvisa e forzata uscita del protagonista da un treno fermo in una stazione di passaggio. Il tutto avviene di notte.

> Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure un'immagine, neppur l'ombra confusa d'un ricordo. (NA, III, 1, p. 782)

Nulla dell'accaduto viene ricordato e ogni cosa assume i contorni di un sogno. L'uomo, riconosciuto e accolto dagli abitanti del paese, non riesce ad associarli a nulla di noto. Dentro la sua giacca trova la foto di una donna, forse la fidanzata, e una banconota ormai fuori uso che scopre essere di gran valore. Accompagnato successivamente in una casa, che scopre poi essere la sua, ritrova al suo interno anche la donna della foto. Il protagonista è del tutto confuso e crede di vivere un incubo:

> c'è in tutta la casa quell'odore che cova nei luoghi che hanno preso la polvere, dove la vita è appassita da tempo, e quel senso d'uggiosa stanchezza che per sostenersi ha bisogno di ben regolate e utili abitudini. Io ne ho avuto sempre orrore. Voglio fuggire. Non è possibile che questa sia la mia casa. Questo è un incubo. Certo ho sognato uno dei sogni più assurdi. Quasi per averne la prova, vado a guardarmi a uno specchio appeso alla parete dirimpetto, e subito ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimento senza fine. (NA, III, 1, p. 787)

Quando poi si guarda allo specchio scopre di essere già vecchio con figli e nipoti.

> questo viso di vecchio? Io, già vecchio? Così subito? E com'è possibile? […] sono arrivati i miei figli. […] Ma quando? Li avrò avuti jeri. (NA, III, 1, p. 787)

Questo singolare personaggio osserva la sua vita come se fosse passata in un attimo. Si ritrova improvvisamente vecchio, attorniato da

persone e cose di cui non ricorda nulla. Il testo ci presenta anche qui un viaggio illusorio della mente, forse compiuto attraverso i sogni. La vita viene rivissuta in modo rapido e distorto e, solo alla fine, l'uomo prende consapevolezza che quella è la sua vita.

Lo studioso Zangrilli[22] ritiene che Pirandello in questa novella desideri esprimere la «fugacità del tempo che consuma l'esistenza dell'individuo, che vedendosi morire ogni giorno fa di tutto per aggrapparsi alla vita»[23]. Il testo, dalle caratteristiche singolari se confrontato a quelli precedentemente analizzati, ha delle particolari valenze simboliche e allegoriche assenti nelle altre novelle, le quali ci permettono di leggerne i «messaggi umani e universali»[24].

La prossima novella verrà solo accennata: si intitola *Il chiodo* (NA, III, 1, pp. 766-771), della raccolta *Una giornata* e pubblicata nel 1936 in «Corriere della sera».

Il protagonista assiste ad un violento litigio tra due ragazzine e la decisione di intervenire diventa fatale: senza alcun motivo, uccide la più piccola con un chiodo trovato in terra pochi minuti prima. Non ci sono spiegazioni a quell'atto e, man mano che passano i minuti, la sua sofferenza aumenta pensando alla piccola uccisa, innocente e sola al mondo. Inizia così a ripensare alla campagna dove aveva trascorso l'estate con la famiglia e a tutti i momenti felici.

---

[22] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., pp. 273-283.

[23] *Ivi*, p. 274.

[24] Ivi, p. 283.

> Lui tornava proprio dalla campagna in quei giorni, dov'era stato a villeggiare con la famiglia, l'estate, […] è già lontano, nella campagna di Old Lime dove ha passato l'estate; rivede la villa e tutti i dintorni deliziosi nell'aria serena; la barchetta a vela del padre ormeggiata presso la sponda del fiume, il Connecticut, più azzurro del mare tra tanto verde d'intorno; […] mentre lui o correva felice come un pazzo lungo le sponde del fiume o si perdeva nella campagna, in mezzo all'erba così alta e spessa che sentiva così di tutti i succhi della terra che quasi soffocava e ubriacava. (NA, III, 1, p. 770)

L'immaginazione lo riporta in quei luoghi ma, al contrario della realtà, al suo fianco c'è la bambina uccisa. Questa è inizialmente felice di essere lì, ma poi manifesta il timore di restare sola con l'uomo che le aveva fatto del male.

> Ora è là in mezzo a tutta quell'erba, con Betty; vuole giocar con lei; ma Betty dapprima non vuole; poi gli dà la manina, una manina ancora fredda fredda, di gelo, che dà un brivido a toccarla. […] Non vuole più giocare? Non può? E allora? […] Betty ora è guarita, e dev'esser vispa di nuovo, e ridere, ridere, sì. Ma Betty si ferma e con la manina gli fa segno d'attendere un po'.[…] Eccola là lontano lontano che corre; ha preso questo pretesto per fuggire; ha paura di lui. No, no, Betty; lui non ti farà più male; lui darà la sua vita per farti rivivere e lascerà che tu prenda in casa il suo posto. (NA, III, 1, pp. 770-771)

È evidente il senso di colpa che tormenta l'animo del giovane, cosciente di aver terminato bruscamente l'esistenza di una piccola bambina.

Il ragazzo, dichiarato non colpevole e rilasciato, passerà forse la vita ripensando alla piccola Betty, immaginandola felice e sempre fanciulla in quella campagna.

> E tu resterai sempre piccina così, qua in campagna, senza mai farti grande per nessuno; in campagna, come in un paradiso, Betty. […] forse non morrà. Passeranno gli anni. E forse da grande penserà qualche volta a Betty. E la vedrà, sempre piccina, che lo aspetta in campagna a Old Lime, con l'abitino color pervinca sempre nuovo, che s'accorda bene coi suoi capellucci rossi. (NA, III, 1, p. 771)

Anche in questa novella, l'evasione del protagonista si verifica a causa di una situazione angosciosa che grava sulla sua quotidianità. La moralità del personaggio e la consapevolezza della gravità dell'accaduto, lo porta ad autoaccusarsi e quindi a soffrire. Il ragazzo diventa quindi «prigioniero della

sua coscienza»[25], e l'unico modo per alleviare le sofferenze è quello di immaginare la sua vittima ancora in vita nel luogo idilliaco e intatto della campagna.

Questa breve panoramica delle novelle ci permette di trarre alcune conclusioni sul tema. Il viaggio compiuto con la mente, diventa l'unico modo dei protagonisti per evadere da una situazione opprimente, sia essa familiare, lavorativa o sociale. I personaggi trovano un momentaneo sollievo senza che la situazione cambi realmente. E' solo la scoperta di un mondo possibile da raggiungere attraverso l'immaginazione che permette un cambiamento nella loro vita. La presenza dominante di paesaggi stranieri esemplifica maggiormente il desiderio di evasione da una vita abitudinaria e oppressiva. I luoghi lontani, dalle abitudini e dai costumi differenti rispetto ai nostri, sono la meta ideale per quei protagonisti rinchiusi in un ambiente diventato ormai insostenibile. La loro apparente follia diventa quindi l'unico rifugio contro la devastante normalità che aveva ridotto ogni forma di libertà.

Nel prossimo capitolo mi ripropongo di approfondire un aspetto particolarmente interessante e presente in molte novelle, che concerne il valore attribuito dal novelliere a luoghi quali le stazioni ferroviarie e ai treni. Questi, se da un lato vengono descritti come ambienti opprimenti e squallidi, dominio dell'anonimato e dell'indifferenza, dall'altro divengono lo specchio della società che, con la sua logica razionale e meccanizzata, provoca l'alienazione degli individui. I personaggi pirandelliani,

[25] FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, cit., p. 270.

imprigionati in una realtà vuota e priva di valori, vivono il treno come un mezzo che li trascina lungo un'esistenza senza vie di fuga.

CAPITOLO QUINTO

Il treno e la stazione ferroviaria nell'immaginario pirandelliano

L'introduzione della ferrovia nella società ottocentesca ebbe un forte impatto non solo nel modo di viaggiare ma anche sull'immaginario della collettività.

In Italia la prima linea ferroviaria fu inaugurata nel 1839 anche se esclusivamente destinata alla famiglia reale. Nonostante la successiva creazione di altre linee, l'Italia restava sempre un passo indietro rispetto agli enormi sviluppi degli altri paesi europei. Questa lenta evoluzione fu in parte dovuta alla complessa situazione politica e all'arretratezza culturale di molte zone rurali. Un passo in avanti venne compiuto in seguito all'unità nazionale attraverso l'impiego di capitali statali e privati[1].

L'introduzione del treno nella società provocò reazioni contrastanti: se da un alto venne accolta con entusiasmo e orgoglio in quanto espressione delle capacità tecnologiche dell'uomo, dall'altro ispirava timore perché sentita come minaccia all'equilibrio sensoriale e biologico dell'uomo nonché pericolo per l'integrità della natura[2]. Tali contrapposizioni di pensiero furono meno evidenti e nette in Italia rispetto agli altri paesi.

---

[1] Per un approfondimento sul tema dell'introduzione delle ferrovie nel panorama europeo e italiano rimando al primo capitolo di REMO CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993 e al volume di WOLFGANG SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia*, traduzione di CONSOLINA VIGLIERO, Torino, Einaudi, 2003 (1977[1]).

[2] REMO CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 20.

Il fenomeno della globalizzazione, di cui la nascita della ferrovia ne rappresenta un esempio, ha prodotto nel tessuto sociale effetti di omogeneizzazione e conseguentemente di esclusione, rendendo gli individui emarginati tra di loro. Nei luoghi sovrappopolati, come la stazione ferroviaria, «si incrociano, ignorandosi, migliaia di itinerari individuali»[3].

La nascita della ferrovia, se da un lato «apre nuovi spazi prima inaccessibili, dall'altro tutto ciò accade perché ne viene annullato uno: lo spazio intermedio.»[4] La velocità di questi moderni veicoli, ha stravolto il rapporto tra il viaggiatore e il paesaggio: gli ambienti attraversati non vengono più vissuti attivamente ma passivamente; risultando quindi deformati dal veloce e continuo movimento del mezzo. Il paesaggio è come volatilizzato[5] in quanto lo sguardo cerca di fermare gli oggetti che continuano a sottrarsi ad esso. Le spettacolari accelerazioni dei mezzi di trasporto implicano spaesamento, in quanto la pluralità dei luoghi attraversati con il viaggio sono impossibili da assimilare e quindi da descrivere. I paesaggi portano «delle visioni parziali, delle «istantanee», sommate alla rinfusa nella […] memoria»[6]. Ecco perché Marc Augé li definisce, assieme alle stazioni ferroviarie e agli ambienti della modernità, dei ′non luoghi′. La moltiplicazione dei punti di transito e delle occupazioni provvisorie, e il conseguente sviluppo di una fitta rete di mezzi di trasporto,

---

[3] MARC AUGÉ, *Nonluoghi,* cit., p. 26.

[4] WOLFGANG SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia,* cit.

[5] *Ivi*, p. 58.

[6] MARC AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 82.

svincola i singoli luoghi dai valori identitari, relazionali e storici trasformandoli in ′non luoghi′ dominati dall'effimero e dal provvisorio.[7]

La tradizione culturale e letteraria ha valutato i treni e le stazioni ferroviarie in aperta contrapposizione alle ideologie imprenditoriali dominanti. I paesaggi urbani in evoluzione venivano considerati come elementi di squilibrio e accelerazione forzata della natura[8].

Ceserani riassume in poche frasi le immagini, legate a tali innovazioni, create sin dai primi decenni dell'Ottocento, che verranno riprese, anche se in parte mutate, negli anni seguenti:

> la locomotiva come mostro infuocato e fumante […]; il treno che si snoda come un serpente o un drago che emette fumo e fuoco; le linee diritte che tagliano il paesaggio, bucano i monti, fan violenza alla natura; la forza trainante della locomotiva come simbolo del destino; il rotolio e il ritmo monotono delle ruote come espressione di un controllo macchinistico […]; i depositi fumanti, le officine delle locomotive, le gallerie delle stazioni come luoghi di desolazione, confusione, perdizione.[9]

Lo stesso Pirandello, descrive le stazioni ferroviarie come luoghi tetri, bui, illuminati solo dalla fredda luce elettrica.

Nonostante l'esasperazione letteraria di alcuni aspetti negativi è importante considerare come la letteratura otto-novecentesca abbia spesso svolto la funzione di mediatrice tra i due estremi ideologici.

Sempre Ceserani, ha individuato delle fondamentali polarizzazioni nell'ambito dell'immaginario ferroviario ottocentesco, che ci torneranno utili nell'analisi delle novelle.

---

[7] *Ivi*, p. 77.

[8] REMO CESERANI, *Introduzione*, in PIERLUIGI PELLINI, MARINA POLACCO, PAOLO ZANOTTI, *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, Pisa, Nistri- Lischi Editori, 1995, pp. 7-33.

[9] *Ivi*, p. 10.

> a) la contrapposizione, nelle descrizioni della locomotiva, fra organismo naturale dotato di forza animale, bello e armonioso, e macchina metallica, dotata di forza artificiale, perturbante e mostruosa […].
> b) la contrapposizione fra alcuni strumenti naturali […] che emettono un suono bello da ascoltare e funzionale alla comunicazione fra la natura e gli esseri che la popolano […]
> c) la contrapposizione fra il movimento naturale, lento e avventuroso e magari anche tortuoso dell'uomo nel mondo […] e per contro il movimento diritto, determinato, obbligato del treno sui binari[10].

Il viaggio in ferrovia viene spesso caricato da una valenza simbolica che intende esprimere la condizione esistenziale dell'uomo moderno, soprattutto per quanto concerne i brevi incontri tra i passeggeri nei vagoni del treno o nelle stazioni. Quest'ultime, luoghi di grandi concentrazioni di folle, portano con sé un fenomeno di dispersione e appiattimento della percezione e comunicazione, causato dalla distribuzione delle attenzioni verso un gran numero di persone[11].

Nonostante le novelle pirandelliane datino nei primi decenni del Novecento, anni in cui le innovazioni tecnologiche risultavano quasi del tutto consolidate all'interno dell'ideologia corrente, lo scrittore siciliano manifesta ancora ostilità e diffidenza. Tali mezzi non vengono del tutto accettati e, analizzando alcuni brani delle novelle, si percepisce una posizione negativa e contraria. La figura della macchina, dello strumento artificiale meccanizzato, rompe il naturale equilibrio delle cose, comportando il trionfo dell'artefatto. È l'uomo, ormai meccanizzato, «a

---

[10] *Ivi*, pp. 11-12.

[11] PASQUALE GUARAGNELLA, *Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, p. 85.

confiscare il sentimento e distruggere l'immediatezza, assicurando il trionfo della logica»[12].

Tale meccanizzazione è presente anche a livello della vita dell'uomo: questo è «costretto a una forma di attività frenetica, compulsiva […] e destinata come la macchina a determinare surriscaldamento e conseguenti danni irreparabili»[13], come nel caso della fuga mentale come sfogo ad un'esistenza opprimente.

Nei testi analizzati, il treno e la ferrovia non si limitano a fornire uno sfondo, ma spesso si caricano di valenze simboliche diventando parti integranti della vicenda. Sono molti i testi che ne fanno riferimenti più o meno evidenti e importanti, sia in quelli con il tema del viaggio fisico sia in quelli sulla fuga mentale. Anche in questo caso, le novelle verranno esaminate in ordine cronologico per rendere più ordinata l'analisi.

Come nota Ceserani[14], in Pirandello si salda la tendenza antimodernista, che rappresenta il mondo delle ferrovie come luogo di lacerazioni individuali, sociali e naturali, alla valutazione personale e alle rispettive connotazioni simboliche.

La novella *Se…* si apre proprio con una considerazione sul treno e sulle stazioni ferroviarie:

> parte o arriva? – domandò a se stesso il Valdoggi, udendo il fischio d'un treno […]. S'era appigliato al fischio del treno, come si sarebbe appigliato al ronzio sordo e continuo che fanno i globi della luce elettrica […]. Si rappresentò col pensiero l'interno della stazione, ove il fulgore opalino della luce elettrica contrasta con la vacuità fosca e cupamente sonora sotto

[12] STEFANO MILIOTO (a cura di), *Dalla raccolta al corpus. La casa natale come luogo utopico*, cit., p. 334.

[13] *Ivi*, p. 345.

[14] REMO CESERANI, *Introduzione,* cit., p. 273.

> l'immenso lucernario fuligginoso; e si diede a immaginare tutte le seccature d'un viaggiatore, sia che parta, sia che arrivi. (NA, I, 1, p. 196)

In queste frasi emergono alcuni elementi degni di nota: la descrizione riservata ai treni si apre e si conclude con una considerazione sull'andamento costante dei treni che partono e ritornano con un movimento ciclico. Inoltre è evidente un abbinamento tra le stazioni ferroviarie e la luce elettrica, entrambe invenzioni tecnologiche della modernità. Emerge quindi una descrizione cupa e opprimente dello spazio ferroviario, dominato dal lucernario coperto dalla fuliggine e dal ronzio continuo e fastidioso della luce elettrica.

L'illuminazione artificiale assume nelle pagine pirandelliane una valenza simbolica. Come nota Silvia Acocella nel suo studio[15], questi fasci luminosi hanno una funzione perturbante, in quanto «tolgono spessore agli oggetti»[16] cancellandone le ombre. Quando la luce naturale scompare, lasciando il posto al buio della notte, le forme che ci circondano sembrano assumere delle sembianze inquietanti e tenebrose. Tali immagini, temute dai personaggi pirandelliani, possono essere dissolte solo dall'illuminazione elettrica, in quanto «le forme tornano nei margini rassicuranti della prospettiva diurna»[17]. Nonostante questo, la luce artificiale ha anche il potere di nascondere le cose sulle quali si riversa, in quanto rende gli oggetti degli involucri vuoti e piatti, occultandone l'essenza per la mancanza di profondità.

---

[15] SILVIA ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori, 2006.

[16] *Ivi*, p. 1.

[17] *Ivi*, p. 7.

Nella novella *«Vexilla regis…»* il treno appare solo come mezzo di trasporto e la stazione ferroviaria come luogo di partenze e arrivi dei protagonisti. Il viaggio in treno però, diventa il luogo ideale di Mario Furri per ripensare alla sua vita; e «il rombar cadenzato del treno imponeva quasi un ritmo al turbinare di tante impressioni e di tanti sentimenti in lui.» (NA, III, 1, p. 356)

La vicenda di *Nenia,* ambientata completamente in treno, si apre con la partenza del protagonista:

> con la valigia in mano, mi lanciai gridando, sul treno che già si scrollava per partire: potei a stento afferrarmi a un vagone di seconda classe e, aperto lo sportello con l'ajuto d'un conduttore accorso su tutte le furie, mi cacciai dentro. (NA, I, 1, p. 612)

Lo scompartimento è uno dei luoghi privilegiati della letteratura ferroviaria italiana e Pirandello non si esime da tale caratteristica. Il vagone è un ambiente «particolarmente adatto alla rappresentazione dello scontro e confronto problematico di identità dei suoi personaggi.»[18]

Se spesso lo scompartimento diventa il luogo del silenzio e dell'isolamento, in quanto accresce la sensazione di passività e solitudine; dall'altro la condivisione forzata del viaggio per lungo tempo, spinge i passeggeri a dialogare tra loro. Schivelbusch[19] fa notare come, nel XIX secolo, lo scompartimento diventi teatro di delitti efferati, possibili grazie ai rumori assordanti che il treno emetteva, e che affascinarono l'opinione pubblica dell'epoca. L'isolamento tra i passeggeri quindi, può essere caratterizzato anche da una potenziale minaccia reciproca.

---

[18] REMO CESERANI, *Introduzione,* cit., p. 21.

[19] WOLFGANG SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia,* cit., p. 84.

Tornando all'analisi della novella, il protagonista, dopo essersi giustificato per il ritardo con gli altri passeggeri, riceve una risposta impertinente da un bambino: « - E come lo perdevi? Il treno non si può mica perdere. Cammina solo, con l'acqua bollita, sul *biranio*. Ma non è una caffettiera.» (NA, I, 1, p.613) In questo caso il tono didattico ed ironico del giovane, rende meno severa la valutazione negativa del mezzo: secondo Ceserani ha un «effetto di addomesticamento e esorcizzazione»[20].

In protagonista, osserva in silenzio gli altri passeggeri e cerca di comprendere quali siano i loro problemi: il vagone diventa qui il luogo dell'analisi psicologica, dell'osservazione segreta delle loro esistenze.

In *Un'altra allodola* l'impressione del viaggio in treno acquista una valenza negativa: «alla stazione […] intontito dal viaggio, tra la ressa e il rimescolio dei passeggeri che gli davano la vertigine» (NA, III, 1, p. 93). Le luci elettriche amplificano questo senso di stordimento. Da tale breve descrizione, sembra già di percepire i rumori caotici e i colori grigiastri dominanti l'ambiente ferroviario.

La prima parte della novella *Sua Maestà* è ambientata nella sala d'aspetto della stazione di Costanova. Il consigliere andato ad accogliere il Regio Commissario, passeggia in preda all'agitazione per la sala sfogandosi sui problemi politici del paese; il guardasala intanto, lo osserva sorridendo. Spesso si rivolge ai manifesti illustrati appesi alle pareti: «Da uno di quei manifesti, un bel tocco di ragazza scollacciata gli offriva ridendo una tazza

[20] REMO CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 274.

di birra dalla spuma traboccante, come per farlo tacere.» (NA, I, 1, pp. 526-527)

Ed ecco arrivare il treno:

> la cornetta del casellante strepé in distanza: s'intese il fischio del treno. […] Ed ecco il treno, sbuffante, maestoso. Tutti si allineano, in attesa, ansiosi e con quell'eccitazione che l'arrivo del convoglio con la sua imponenza rumorosa e violenta suol destare (NA, I, 1, p. 530)

In *Va bene* il treno diventa il luogo ideale attraverso il quale il protagonista ammira il paesaggio esterno: è soprattutto il mare a concentrare le sue attenzioni.

> Passata la stazione di Carroceto, cominciò a sentir prossimo il mare […]. Il treno si arrestò ad Anzio, per pochi minuti, e il professor Corvara Amidei stette con tanto d'occhi a mirar ciò che dalla stazione si scorgeva della bella cittadina […]. Scese, di lì a poco, alla stazione di Nettuno, ancora stordito e inebriato da quel primo respiro. (NA, II, 1, p. 81)

Il mezzo si trasforma in un luogo panoramico, una sorta di cinema che permette di scorrere con lo sguardo vedute paesaggistiche stando seduti sullo scompartimento.

Di tutt'altra tipologia, è la descrizione che ne viene fatta ne *L'illustre estinto*. L'onorevole Ramberti immagina il treno come un mezzo che avrebbe dovuto condurlo, da morto, nella sua città natale. E la stazione ferroviaria diventa il luogo in cui sosta la salma prima di essere scambiata:

> alla stazione di Roma, il cav. Spigula-Nonnis […] restò, lui solo, nell'incerto, afflitto lume del giorno morente, sotto l'alto, immenso lucernario affumicato, a seguire con gli occhi le manovre del treno, che si scomponeva. Dopo molte evoluzioni su per le linee intricate, vide alla fine quel carro lasciato in capo a un binario, in fondo, accanto a un altro […]. E sarebbero rimasti lì, soli, quella notte, tra il frastuono dei treni in arrivo e in partenza, tra l'andar frettoloso dei viaggiatori notturni; lì, stesi, immobili, nel bujo delle loro casse, fra il tramenio incessante d'una stazione ferroviaria. (NA, III, 1, pp. 154-155)

In questo passo è significativa la descrizione del treno che pare scomporsi davanti agli occhi del protagonista: il mezzo assume così la forma di un corpo in decomposizione. I personaggi pirandelliani vivono frequentemente questa condizione di disgregazione che si compie a livello interiore, nella coscienza.

La luce diurna, che scompare lasciando il posto al buio della sera, acutizza il senso di angoscia e solitudine del protagonista, che individua nel lucernario coperto dalla fuliggine l'unico barlume di illuminazione.

Successivamente viene criticato anche il servizio ferroviario:

> l'on. Costanzo Ramberti che conosceva le magagne del servizio ferroviario […]. Dati due carri-feretro in attesa in una stazione di tanto traffico, niente di più facile e di più ovvio, che uno fosse spedito al destino dell'altro, e viceversa. (NA, III, 1, pp. 156-157)

I ferrovieri vengono decritti come «cascanti a pezzi dal sonno» (NA, III, 1, p. 156) e i facchini «bestiali» (NA, III, 1, p. 157). Il treno diretto in Abruzzo, su cui viene trasportato il corpo dell'onorevole, è «quasi vuoto, e che, coi freni logori, finiva di sconquassare le povere, vecchie, sporche vetture di cui era composto» (NA, III, 1, p. 157).

La ferrovia viene percepita come un luogo sporco e angosciante, in cui anche i lavoratori diventano emblemi di tale mondo tetro e buio.

Adriana de *Il viaggio*, compie assieme al cognato, il suo primo viaggio in treno: «a ogni tratto, a ogni giro di ruota, aveva l'impressione di penetrare, d'avanzarsi in un mondo ignoto» (NA, III, 1, p. 220). Anche in questo caso, come in *Va bene*, il treno funge solo da mezzo attraverso il quale le è permesso di scoprire il mondo, le bellezze della natura e la vita che non aveva mai potuto vedere.

Ne *Il professor Terremoto*, individuiamo lo scompartimento come luogo di incontro e dialogo. La convivenza forzata spinge delle persone tra loro estranee al confronto: in questo caso permette anche al protagonista di esprimere dei giudizi non convenzionali, che suscitano la disapprovazione dei passeggeri.

L'ambiente ferroviario è presente con insistenza in *Notte*: il protagonista infatti, dopo aver viaggiato in treno, trascorre alcune ore nella stazione ferroviaria di Castellamare Adriatico. Il mezzo viene descritto come «lercia vettura di seconda classe» (NA, I, 1, p. 577), e il «fragor cadenzato delle ruote» (NA, I, 1, p. 577) accompagna la notte di Silvestro Noli, tormentato dai ricordi d'infanzia, destinati a non tornare mai più. Le lacrime, scese in seguito ai tristi pensieri sulla sua vita, costringono il protagonista a estrarre dalla tasca un fazzoletto:

> non pensò che aveva il viso tutto affumicato dal lungo viaggio; e guardando il fazzoletto, restò offeso e indispettito dalla sudicia impronta del suo pianto. Vide in quella sudicia impronta la sua vita, e prese tra i denti il fazzoletto quasi per stracciarlo. (NA, I, 1, p. 579)

Il treno si presenta inizialmente come teatro delle sofferenze di Silvestro, acutizzato dalla presenza del buio della notte e della sua solitudine.

Il personaggio, prima di poter tornare nel suo paese di adozione, è obbligato a sostare cinque ore in stazione.

> Meno male che, nella stazione, c'era il caffè aperto tutta la notte, ampio, bene illuminato, con le tavole apparecchiate, nella cui luce e nel cui movimento si poteva in qualche modo ingannar l'ozio e la tristezza della lunga attesa. Ma erano dipinti sui visi gonfi, pallidi, sudici e sbattuti dei viaggiatori una tetra ambascia, un fastidio opprimente, un'agra nausea della vita che, lontana dai consueti affetti, fuor della traccia delle abitudini, si scopriva a tutti vacua, stolta, incresciosa. (NA, I, 1, p. 580)

I passeggeri di questi viaggi notturni, appaiono come dei fantasmi, tormentati dagli avvenimenti della loro esistenza.

La stazione e il caffè hanno la valenza di luoghi anonimi, in cui il tempo appare come sospeso. Le conversazioni con persone sconosciute sono spesso vuote, prive di sostanza; la permanenza in tali ambienti porta inoltre sonnolenza dovuta alla lunga attesa prima della partenza. La luce elettrica e i rumori artificiali e meccanici da questa provocati, rende la stazione ancora più fredda e ostile dominata dal caos e dalla confusione della folla, causando stordimento nei passeggeri.

In seguito compare un'ampia descrizione riservata ai viaggiatori e alle loro sensazioni una volta saliti in treno:

> forse tanti e tanti s'eran sentiti stringere il cuore al fischio lamentoso del treno in corsa nella notte. Ognun d'essi stava lì forse a pensare che le brighe umane non han requie neanche nella notte; e, siccome soprattutto nella notte appajon vane, prive come sono delle illusioni della luce, e anche per quel senso di precarietà angosciosa che tien sospeso l'animo di chi viaggia e che ci fa vedere sperduti sulla terra, ognun d'essi, forse, stava lì a pensare che la follia accende i fuochi nelle macchine nere, e che nella notte, sotto le stelle, i treni correndo per i piani bui, passando strepitosi sui ponti, cacciandosi nei lunghi trafori, gridando di tratto in tratto il disperato lamento di dover trascinare così nella notte la follia umana lungo le vie di ferro, tracciate per dare uno sfogo alle sue fiere smanie infaticabili. (NA, I, 1, p. 580)

Le connotazioni dubitative, sottolineate dai 'forse', e negative sono in questo caso esplicite ed evidenti.

I passeggeri vengono letteralmente trascinati dal treno, il quale appare come una furia, che ansima e fischia. Il mezzo risulta quindi personificato, assumendo la forma di uno strumento maligno, rumoroso e angosciante. Esso si immerge nel buio della notte, perdendovisi come se fosse un tutt'uno con l'oscurità; il colore nero domina, rischiarato solo dalle poche stelle che però non riescono a rendere il tutto meno terrificante. Il treno si insinua nei

tunnel, passa sui ponti, come un fantasma tormentato che trascina con sé le sofferenze dei viaggiatori, coscienti dell'inconsistenza delle brighe umane. Simile ad altre novelle pirandelliane, il treno «trascina dietro di sé i vagoni […] e dentro i vagoni trascina i personaggi […] ciascuno verso il suo destino umano e narrativo.»[21]

Questo vale anche per Didì, protagonista de *La veste lunga*, che viene condotta in treno verso il suo destino di morte. Il viaggio con il padre e il fratello, avrebbe dovuto condurla nel paese dei suoi ricordi d'infanzia, da lei idealizzato come eden perfetto; in realtà, Zúnica la avrebbe accolta come una futura moglie. È proprio in viaggio, che Didì prenderà una decisione tragica e definitiva. Intanto, il treno rispecchia la sua condizione:

> il treno, in salita, andava lentissimamente, quasi ansimando, per terre desolate, senza un filo d'acqua, senza un ciuffo d'erba, sotto l'azzurro intenso e cupo del cielo. Non passava nulla, mai nulla davanti al finestrino della vettura; solo, di tanto in tanto, lentissimamente, un palo telegrafico, arido anch'esso (NA, I, 1, pp. 705-706.)

L'aridità della natura circostante, riflette la sua triste condizione, la fragilità di una bambina obbligata a crescere troppo in fretta. Il treno appare di una «lentezza enorme» (NA, I, 1, p. 706), così come il tempo che avrebbe dovuto trascorrere se si fosse sposata. Il rumore assordante del mezzo accompagna Didì anche negli ultimi istanti della sua breve esistenza. Infatti, dopo aver bevuto la fiala di veleno, «come se gli orecchi le si fossero all'improvviso sturati, avvertì enorme, fragoroso, intronante il rumore del treno, così forte che temette dovesse soffocare il grido che le usciva dalla gola» (NA, I, 1, p. 707).

[21] REMO CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 275.

Di tutt'altro significato troviamo il mezzo nella novella *Il treno ha fischiato*. Il protagonista legge nel fischio improvviso del treno, una possibilità di fuga dalla sua triste realtà familiare e lavorativa: è «un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte» (NA, I, 1, p. 665).

> 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. (NA, I, 1, p. 668)

In molte delle novelle prese in esame, è possibile isolare un elemento che si carica di una valenza simbolica: il fischio del treno. Tale tematica assume un ruolo centrale in quest'ultima novella, nella quale viene richiamato anche nel titolo. Questo fischio «lamentoso» irrompe nelle vite dei protagonisti alterandone l'equilibrio. Spesso preannuncia qualcosa di negativo, dei pensieri angosciosi o una situazione sgradevole.

In questo caso, se in apparenza potrebbe considerarsi un simbolo positivo in quanto preannuncia dei viaggi straordinari per il protagonista alienato dalle disgrazie familiari, l'effetto che tale elemento svolge nel protagonista, «non è di presa di coscienza, ma di alienazione»[22]. Come nota Ceserani, anche qui, il fischio è «lamentoso» ed «accorato»; e le conseguenze di tale scoperta aumentano l'emarginazione di Belluca, rinchiuso addirittura in sanatorio. Nella vicenda si può inoltre notare una contrapposizione tra «un interno claustrofobico e sciagurato ed un esterno pieno di vita e speranzose attese».[23]

---

[22] *Ivi*, p. 278.

[23] PASQUALE GUARAGNELLA, *Paesaggi del moderno*, cit., p. 88.

Il fischio del treno, nelle novelle in cui è presente, collega tale mezzo di trasporto «con gli sconvolgimenti sociali dei paesi e dei luoghi […] con gli sconvolgimenti psicologici dei personaggi»[24].

La protagonista de *La rosa*, viaggia in treno diretta verso un nuovo paese, che avrebbe dovuto accoglierla dopo la perdita del marito.

«Nel bujo fitto della sera invernale, il trenino andava col passo di chi sa che tanto ormai non arriva più a tempo.» (NA, III, 1, p. 448) Ancora una volta il viaggio viene compiuto in una «sudicia vettura di seconda classe» (NA, III, 1, p. 448); e il treno sembra trasportarla a quella sua nuova vita. L'arrivo di un uomo nel sedile di fronte ne disturba la quiete, obbligandola a spostare i piedi appoggiati comodamente su quella seduta fino a poco prima libera. L'imbarazzo provato nel trovarsi sola coi suoi figli davanti ad un uomo sconosciuto, la costringe a guardare fuori dal finestrino, «quantunque di fuori non si scorgesse nulla» (NA, III, 1, p. 449).

> Si vedeva solo, in alto, sospeso nella tenebra, il riflesso preciso della lampada a olio della vettura, con la rossa fiammella fumosa e vacillante, il vetro concavo dello schermo e l'olio caduto, che vi sguazzava. Pareva proprio che ci fosse un'altra lampada di là, la quale seguisse con pena, nella notte, il treno, quasi per dargli insieme conforto e sgomento. (NA, III, 1, pp. 449-450)

Dopo una sosta in una stazione di passaggio, «giunse da lontano, lamentoso, il fischio del treno, in ritardo.» (NA, III, 1, p. 450)

> Nel lamento di quel treno, che correva nella notte per la stessa via su cui tra poco anche lei sarebbe passata, la signora Lucietta udì per un momento la voce del suo destino, che, sì, proprio, la voleva sperduta nella vita insieme con quelle due creaturine. (NA, III, 1, p. 450)

[24] REMO CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 279.

Il treno, ancora una volta, permette alla protagonista di riflettere sul suo destino, sulla sua esistenza trascinata da quel mezzo in un altro paese e verso altre esperienze.

Donna Mimma, protagonista dell'omonima novella, compie il suo primo viaggio in ferrovia, diretta a Palermo.

> Gesù, la ferrovia! Montagne, pianure che si movevano, giravano, e scappavano, via con gli alberi, via con le case sparse e i paesi lontani; e di tratto in tratto l'urto violento d'un palo telegrafico; fischi, scossoni: lo spavento dei ponti e delle gallerie, una dopo l'altra; abbagli e accecamenti, vento e soffocazione in quella tempesta di strepiti, nel bujo… (NA, II, 1, p. 607)

Il viaggio spaventa la povera mammana, terrorizzata da tutti quei rumori e quegli abbagliamenti, provocati dall'alternarsi di luce e buio delle gallerie.

La visuale del mondo fuori dal finestrino, detiene in questa descrizione un ruolo fondamentale. Questo diventa una specie di schermo sul quale scorrono velocemente delle immagini non assimilabili pienamente. Provoca quindi stordimento, disorientamento e crea un effetto ipnotico e 'perturbante'[25] nella protagonista, che si sente travolta dallo sbalzo di luci e ombre e perduta in quella successione di immagini così rapida.

Anche la piazza della città atterrisce la donna, «fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche straforate da lumi, […] tra il tramestio di gente […], e il fracasso che da ogni parte la investe, assordante» (NA, II, 1, p. 606).

Nella novella *La carriola*, il protagonista si addormenta dopo aver letto delle carte di lavoro durante un viaggio in treno:

[25] REMO CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 280.

> a una prima difficoltà incontrata nella lettura, avevo alzato gli occhi e li avevo volti verso il finestrino della vettura. Guardavo fuori, ma non vedevo nulla, assorto in quella difficoltà. […] Gli occhi vedevano; vedevano e forse godevano per conto loro della grazia e della soavità della campagna umbra. Ma io, certo, non prestavo attenzione a ciò che gli occhi vedevano. (NA, III, 1, pp. 554-555).

Nello scompartimento, la noia e la monotonia del viaggio possono venire frequentemente sostituiti dalla lettura o dalla conversazione. Nel caso di un ambiente silenzioso, invece, può sopraggiungere il sonno, in quanto si è cullati dal costante rumore del treno e dai suoi continui movimenti.

Come fa notare Schivelbusch nel suo libro,

> negli scompartimenti ferroviari si dorme non soltanto per noia, cioè, per così dire, per protesta critico-culturale contro la velocità; un motivo altrettanto valido è quello di sottrarsi con la fuga nel sonno al faticoso flusso di stimoli[26].

Vittime di questa eccessiva velocità, i passeggeri dei nuovi mezzi devono quindi concedersi al sonno per evitare una sovraeccitazione e uno spaesamento.

Ambientata nello scompartimento di un treno diretto nelle Marche, è la novella *Quando si comprende*. Nuovamente definito come «lercia vettura di seconda classe» (NA, II, 1, p. 675), il mezzo, partito da Roma in piena notte, accoglie i viaggiatori illuminati dalla luce dell'alba.

> Lo squallor crudo della prima luce, nell'angustia opprimente di quella sudicia vettura intanfata di fumo, fece apparire come un incubo ai cinque viaggiatori che avevano passato insonne la notte (NA, II, 1, p. 675).

Il treno assume qui ancora la funzione di obbligato ritrovo di persone tra loro sconosciute. Il chiuso opprimente e fuligginoso dello scompartimento, acutizza il senso di estraniamento e solitudine dei personaggi. Qui si vengono a trovare, «assortiti dal caso e trascinati dalla

[26] WOLFGANG SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia* , cit., p. 61.

forza invisibile della locomotiva, i personaggi»[27], che «si raccontano storie, confrontano idee e ricordi, si confessano, si smascherano, si rivelano in lunghi monologhi»[28].

Il treno può essere paragonato ad un palcoscenico dinamico, nel quale gli attori, mediante la convivenza forzata con altri individui-commedianti, svelano il loro ruolo teatrale. La novella assume la funzione di scenario, che trasforma delle esperienze individuali in metafore esistenziali.

Ultima novella da considerare è *Una giornata*, testo che inizia proprio con l'uscita improvvisa del protagonista dal treno fermo in stazione:

> mi trovo a terra, solo, nella tenebra d'una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m'è accaduto, dove sono. Ho solo intravisto un lanternino cieco, accorso per richiudere lo sportello del treno da cui sono stato espulso. Il treno è subito ripartito. E subito scomparso nell'interno della stazione quel lanternino, col riverbero vagellante del suo lume vano. (NA, III, 1, p. 782)

Essendo questa una novella surreale, in tal caso il treno assume la valenza allegorica di 'macchina del tempo', che trascina il protagonista lungo tutta la sua esistenza. La sua vita viene riassunta in pochi momenti e incontri, il mezzo ferroviario consente questo breve riepilogo trasportando il personaggio all'inizio della sua giovinezza.

In questo passo il protagonista può essere visto come «una lucciola sperduta nel buio assoluto che lo circonda»[29]. Silvia Acocella approfondisce il ruolo del lanternino nella vicenda, considerando come «il riverbero della sua anima è accompagnato da piccole luci, quasi dei riflessi dell'infinito che

---

[27] *Ivi*, p. 279.

[28] *Ibidem*.

[29] SILVIA ACOCELLA, *Controluce*, cit., p. 26.

si porta dentro: come […] il lanternino cieco che guida il viaggio surreale di *Una giornata*»[30].

Come ultima considerazione sul tema, citerò alcune frasi dal romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Qui è la città e le innovazioni della tecnologia ad essere giudicati:

> il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano. […] Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja infondo proviamo noi, anche ammirandole? [31]

Poi, Adriano Meis, continua narrando un episodio avvenuto il giorno prima:

> in un tram elettrico, il giorno avanti, m'ero imbattuto in un pover'uomo, di quelli che non possono fare a meno di comunicare a gli altri tutto ciò che passa loro per la mente. – Che bella invenzione! – mi aveva detto. – Con due soldini, in pochi minuti, mi giro mezza Milano. […] e non pensava che il suo stipendiuccio se n'andava tutto quanto e non gli bastava per vivere intronato di quella vita fragorosa, col tram elettrico, con la luce elettrica, ecc., ecc. [32]

Il movimento caotico e assordante della città, con tutti i suoi nuovi mezzi della modernità, «ostruisce il canale comunicativo» tra gli individui e «trasforma il soggetto in un personaggio ′spaesato′»[33].

Anche se in questo caso trattiamo di un romanzo e non di novelle, la simbologia riguardo i nuovi mezzi tecnologici, sia quelli di trasporto che quelli del tessuto urbano, ritiene una valutazione negativa. In città, sia i treni con le stazioni ferroviarie, sia le nuove forme di illuminazione artificiale

---

[30] *Ibidem*.

[31] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 429.

[32] *Ivi*, pp. 429-430.

[33] ILARIA CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, cit., p. 89.

elettrica, sono emblemi di una modernità non completamente apprezzata dallo scrittore siciliano. Questi nuovi simboli dell'avanguardia scientifica, vengono vissuti come degli ostacoli alla naturale realizzazione dell'uomo, e non come mezzi per agevolare tale sviluppo.

Come abbiamo potuto osservare, nella maggior parte delle novelle analizzate, il treno viene associato al buio della notte. Si carica in questo modo, di una valenza ancor più angosciosa e negativa. Il mezzo meccanico figura come un mostro nemico e minaccioso che avanza nell'oscurità, trascinando con sé le vite degli inermi protagonisti. Tale insistenza sulla notte è forse correlata all'essenza propria dei personaggi: come i nostri desideri e i nostri istinti più segreti, restano nascosti nelle profondità del nostro inconscio, così il buio della notte cela al mondo la nostra vera realtà, i nostri reali impulsi. Il treno funge così da mezzo attraverso il quale possiamo essere, o almeno pensare, ciò che desideriamo; è lo strumento che consente di liberarci dalle oppressioni, dai limiti imposti dalla vita e dalla società. Ci svincola così dalle rigide regole della vita, anche se solo per il breve tragitto che dobbiamo compiere. Tale significato però, può apparire in aperta contrapposizione con i giudizi negativi di Pirandello sul mezzo ferroviario. Ritengo invece, che il treno possa essere in parte collegato al lato inconscio dell'essere umano, alla parte più buia e inquietante, rispecchiata appunto nelle descrizioni tenebrose e terrificanti sul tema. Nello scrittore siciliano, è possibile associare il lato più apertamente ostile nei confronti degli strumenti della modernità, con una forte valenza simbolica attribuita a tali mezzi. Il giudizio negativo sulla società moderna, costruttrice di macchine e responsabile dell'alienazione dell'uomo, viene

rispecchiata nel valore negativo sui treni e le stazioni ferroviarie. Queste moderne macchine della velocità, alienano l'uomo in quanto stravolgono le abitudini del viaggio: da spettatore di una natura destinata a restare intatta, il passeggero diventa vittima della velocità e del frastuono assieme alla natura.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ANCESCHI, LUCIANO, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990.

AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di DOMINIQUE ROLLAND, Milano, Elèuthera, 2009 (1992[1]).

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Le sorti del «tragico». Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978.

BARTHES R., GREMAIS A.J., BREMOND C., ECO U., GRITTI J., MORIN V., METZ CH., TODOROV T., GENETTE G., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

CESERANI, REMO, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

CROTTI, ILARIA, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

DE TOMMASO, PIERO, *Il racconto campagnolo dell'Ottocento italiano*, Ravenna, Longo, 1973.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981.(1971[1])

GROSSER, HERMANN, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1985.

GUGLIELMI, GUIDO, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 607-625.

LUPERINI, ROMANO, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007.

MALATO, ENRICO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 3-45.

MONTALE, EUGENIO, *Presentazione* in GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 322-331 (1971[1]).

PELLINI PIERLUIGI, POLACCO MARINA, ZANOTTI PAOLO, *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1995.

PICONE, MICHELANGELO, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 119-154.

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG, *Storia dei viaggi in ferrovia*, traduzione di CONSOLINA VIGLIERO, Torino, Einaudi, 2003 (1977[1]).

SEGRE, CESARE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp.47-57.

TESSARI, ROBERTO, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel Primo novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

WALTER, MAURO, *Realtà mito e favola nella narrativa italiana del Novecento*, Milano, SugarCo Edizioni, 1974.

OPERE DI LUIGI PIRANDELLO PRESE IN ESAME

Il fu Mattia Pascal in LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. 1°, a cura di GIOVANNI MACCHIA, Milano, Mondadori, 1990 (1973[1]).

L'umorismo, a cura di PERGENTINA PEDACCINI FLORIS, Roma, Angelo Signorelli editore, 1993.

Novelle per un anno, voll. 3, tt. 6, a cura di COSTANZO, MARIO, Milano, Mondadori, 2007 (1985[1]).

Saggi, poesie, scritti varii, Verona, Mondadori, 1973, pp. 1295-1309 (1960[1]).

Sei personaggi in cerca d'autore, in LUIGI PIRANDELLO, *Trilogia*, a cura di GIOVANNA TOMASELLO, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2007.

BIBLIOGRAFIA CRITICA DEDICATA A LUIGI PIRANDELLO

MONOGRAFIE DI CARATTERE GENERALE

ACOCELLA, SILVIA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori, 2006.

ALONGE, ROBERTO, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida editori, 1977.

ARGENZIANO MAGGI, MARIA, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori editore, 1977.

Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961, a cura di ALFREDO BARBINA, Firenze, Le Monnier, 1967.

DONATI, CORRADO, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, Editrice La Ginestra, 1986.

GARDAIR, JEAN-MICHEL, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, ed. Abete, 1977.

LAURETTA, ENZO, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Milano, Mursia, 1980.

MACCHIA, GIOVANNI, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

MARCHI, GIOVANNI, *La Roma di Pirandello. Una, nessuna e centomila*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1977.

MIRMINA, EMILIA, *Pirandello novelliere*, Ravenna, Longo editore, 1973.

ZANGRILLI, FRANCO, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo editore, 1983.

SAGGI IN VOLUME

ALFONZETTI, BEATRICE, *Il cosmo,* in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001,* a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 11-30.

ALONGE, ROBERTO, *Pirandello e Napoli come luogo mitico della carnalità,* in *Pirandello e Napoli. Atti del Convegno di Napoli 29 Novembre- 2 Dicembre 2000,* a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 91-110.

ALVARO, CORRADO, *Prefazione* in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno,* vol. I, Milano, Mondadori, 1978, pp.5-41.

BATTAGLIA, SALVATORE, *Pirandello narratore,* in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani: Venezia, fondazione «Giorgio Cini» 2-5 ottobre 1961,* Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 25-36.

CERINA, GIOVANNA, *Il viaggio lungo di Didì: storia di un'adolescenza in Sicilia,* in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria,* vol. II, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 514-531.

DE CAPRIO, CATERINA, *Dall'isola al continente. Neapolis come soglia, in Pirandello e Napoli. Atti del Convegno di Napoli 29 Novembre- 2 Dicembre 2000,* a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 409-426.

GIBELLINI, PIETRO, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo*, in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, t. 1, Firenze, Giunti, 1994, pp. XIII-XLI.

GUARAGNELLA, PASQUALE, *Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 79-99.

LAURETTA, ENZO, *Le novelle per un anno*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, pp.19-32.

MAZZALI, ETTORE, *Note sulla struttura della novella pirandelliana*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani: Venezia, fondazione «Giorgio Cini» 2-5 ottobre 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 687-692.

MILIOTO, STEFANO (a cura di) *Dalla raccolta al corpus. La casa natale come luogo utopico*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani*, Agrigento, Ed. del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980, pp. 341-347.

MOESTRUP, JORN, *Struttura della novella pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, pp. 33-41.

MUSCARIELLO, MARIELLA, *Per una geografia dell'anima. Napoli nella novella Il viaggio*, in *Pirandello e Napoli. Atti del Convegno di Napoli 29 Novembre- 2 Dicembre 2000*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 395-407.

NICASTRO, GUIDO, *La Sicilia terra di incanti e di ossessioni*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 151-159.

PALUMBO, MATTEO, *Napoli reale e Napoli immaginaria*, in *Pirandello e Napoli. Atti del Convegno di Napoli 29 Novembre- 2 Dicembre 2000*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 369-382.

PASSERI PIGNONI, VERA, *Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani: Venezia, fondazione «Giorgio Cini» 2-5 ottobre 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp.853-862.

PUPINO, ANGELO R., *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di GIANVITO RESTA, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 161-193.

STRONG CINCOTTA, MADELEINE, *L'esistenzialismo nelle novelle di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, pp. 103-117.

ZANGRILLI, FRANCO, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello, Atti del 6º convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di STEFANO MILIOTO, Agrigento, Ed. del centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, pp. 129-172.

SAGGI IN PERIODICO

CROTTI, ILARIA, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 1, gennaio-giugno 2002, pp. 76-95.

DAL MONTE, REGINA, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»* in «Studi novecenteschi», XXXII, n. 70, luglio-dicembre 2005, pp. 125-142.

PORCELLI, BRUNO, *Simboli e nomi in una novella pirandelliana: «La veste lunga»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 2001, pp. 351-362.

POSSIEDI, PAOLO, *Il topos della contemplazione del firmamento nelle Novelle per un anno di Pirandello*, in «Italica», n.1, 1988, pp. 1-18.

TAVIANI, GIOVANNA, *Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in «Allegoria», n. 37, gennaio-aprile 2001, pp. 14-37.

VERONESI, MATTEO, *Paesaggi esistenziali in Pirandello*, in «Intersezioni», n.2, agosto 2009, pp. 283-287.