

ITALA TAMBASCO

«Più vado avanti e più odio la società e la civiltà»: edonismo cittadino e metafisica naturale in Pirandello

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ITALA TAMBASCO

«Più vado avanti e più odio la società e la civiltà»: edonismo cittadino e metafisica naturale in Pirandello

L'insofferenza pirandelliana per l'urbanistica moderna si traduce nell'immagine dell'uomo 'incastonato' in palazzoni descritti al culmine del decadimento antropico. Il paradosso dell'inquinamento architettonico è raccontato in forma di abusivismo edilizio ne "La distruzione dell'uomo", individuando nelle moderne metropoli il punto di irrimediabile rottura tra uomo e natura. L'architettura contemporanea sacrifica paesaggi naturali a vantaggio di 'altissimi' palazzi e appartamenti ammassati che in "Fuoco alla paglia" identifica metaforicamente con una gabbia per uccelli. Infine, la voce narrante di "Alberi cittadini" rovescia la prospettiva e racconta il punto di vista di alberi che, strappati al loro habitat, sono costretti ad assolvere alla misera funzione (e finzione) di suppellettili stradali e condominiali.

La prospettiva multiforme e frantumata dell'animo umano che si prepara a invadere e dominare lo spazio letterario del 'secolo breve', si riverbera nelle ambigue espressioni di insofferenza e meraviglia prodotte al cospetto del moderno spazio urbano. L'emblematico caso di Verga che racconta Milano all'amico Capuana è solo uno dei tanti esempi di quanto la dicotomia cittadina fosse viva nell'animo degli scrittori agli albori del Novecento.¹ La «febbre di fare» che agita le viscere del siciliano, estasiato dall'impatto con la cittadina lombarda, si dissolve ben presto nell'idea della vita come itinerario incessante e doloroso, già suggerita in *Per le vie* e poi consolidata nella prefazione (quella rifiutata) a *I Malavoglia*.

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste [...] questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, [...] visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente.²

¹ Nello stesso anno (1881) Verga fu incaricato dal comune milanese a promuovere le bellezze del capoluogo lombardo in occasione dell'Esposizione Universale. Il suo encomio metropolitano conferma lo scervo scetticismo del siciliano che, forse inavvertitamente, 'denuncia' la monotonia del paesaggio come frutto del grandioso e del titanico operato umano che ha finito per sovrastare quello naturale. «La cosa più difficile per un viandante pare che dovrebbe essere di riconoscere la sua strada fra quelle altre cento strade che si somigliano tutte [...] Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industrie. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano; un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura». G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in C. Riccardi (a cura di) *Milano 1881*, Milano, Sellerio, 1991, 423. Significativamente, M. CASSANO, *Città in vetrina e città sconosciuta*, in C. Raffaele (a cura di) *L'anima e le cose: naturalismo e antinaturalismo tra Otto e Novecento*, Bari-Roma, Laterza, 2003, 115-163, sostiene che «per quanto ancora si ritenga per gli anni in questione – ottimisticamente – di poter addomesticare il 'mostro', certo diventa difficile pensare di esporlo nella vetrina ben illuminata, insieme ai nuovi strabilianti oggetti del progresso» (p. 138). Verga deve quindi compiere una 'forzatura prospettica' nel tentativo di dimostrare che Milano sia «la città più città d'Italia», raccontandone «la zona illuminata», fingendo di dimenticarne «il territorio minaccioso della miseria».

² La lettera è datata Milano, 22 Febbraio 1881; cito dalle *Appendici* di G. VERGA, *I Malavoglia*, in F. Cecco (a cura di), Torino, Einaudi, 1996, 377. Cfr. L. PERRONI, *Preparazione de I Malavoglia*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Bibliotheca Editrice, 1934, 124. Per il carteggio con Capuana si rinvia a G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, 25-26; G. P. MARCHI, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, «Quaderni di Lingue e Letterature», XXIV (1999), 47-63; G. OLIVA, *Verga per le vie di Milano. La solitudine del flâneur*, Milano, Mondadori, 2021.

Nella prefazione ufficialmente accolta nell'edizione del 1881, non si fa più esplicitamente cenno all'immoralità che deriva dallo scenario urbano, ma si predilige al contrario la più naturalistica metafora marittima per raccontare il moto costante della fiumana del progresso, mentre qui il ruolo giocato dal paesaggio metropolitano per esprimere il suo 'dissenso sociale' assume un valore molto più consistente.³

L'oscillazione tra le vie del capoluogo lombardo innesca il dualismo insito nel suo occhio profetico che coglie nell'orrore della massa l'annuncio di un futuro rigenerato per mezzo dell'industria,⁴ una dualità irreversibile che anche D'Annunzio seppe condensare al meglio nell'ossimorica esaltazione dell'«orrida gloria» de *Le città terribili*, tanto grandiosamente operose quanto miseramente innaturali:⁵ «da voi sorgere io vidi/non so quale orrida gloria./Gloria delle città terribili quando a vespro[...]/s'accendono i bianchi/globi come pendule lune/tra le attonite file/dei platani lung'esse/le case mostruose/dalle cento e cento occhiaie[...]e i carri sulle rotaie/stridono carichi di scoria/umana».⁶

Lo scenario cittadino produce in Pirandello delle suggestioni molto simili e i connotati della mistifica metropoli nordica che si cela fra i versi della lirica dannunziana non sono diversi dalle impressioni che lo sfondo palermitano restituisce agli occhi inebetiti della paesana *Donna Mimma*, acutizzando l'irrimediabile divario generazionale, indicativo di una insufficienza medica che si appresta invano a colmare.

³ È un distacco reso in termini espliciti nell'autodefinizione di «osservatore», ribadita nella prefazione ufficiale, adombrando l'inevitabile dicotomia esistente fra la sua identità e quella sociale, da cui a tratti riesce a dissociarsi («a trarsi un istante fuori del campo della lotta») per poi ripiombarvi inevitabilmente. Proprio in questo ravvisiamo, senza eccessive forzature, uno dei tratti di sintonia più evidenti fra i due scrittori che – al netto dell'iniziale dissenso pirandelliano per la narrativa verista – riconoscono in loro la capacità non comune di estraniarsi dal contesto sociale, seppur la condizione di osservatori rappresenti un'occasione saltuaria e non una costante dell'esistenza (Cfr. F. ZANGRILLI, *Pirandello e Verga*, in *Pirandello e i classici*, Firenze, Cadmo, 1995, 129-150). È probabile che la scelta di Verga di eludere ogni riferimento cittadino dalla prefazione sia stata orientata dalla prospettiva complessiva del progetto letterario dei *Ciclo dei vinti*, per riferirsi in modo generico alle diverse classi sociali. La metafora cittadina avrebbe generato una certa dissociazione rispetto agli umili pescatori e alterato l'interpretazione del progetto letterario che sceglie, poi, di affidare a un'immagine polivalente. Cfr. G. ABETE, *Individue e società in Giovanni Verga*, Roma, Azienda beneventana tipografica editoriale, 1964; A. MANGANARO, *Verga e la ferinità umana*, in *Humana feritas: studi con Gian Mario Anselmi*, Bologna, Patròn editore, 2017; P. PIELLINI, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁴ È obbligatorio un rinvio a *La vita operosa*, pubblicato da Bontempelli nel 1921 per Vallecchi: una delle opere narrative più originali su Milano. La città assume il ruolo di protagonista insieme all'io narrante di questo esile romanzo che racconta di un intellettuale giunto a Milano immediatamente dopo la fine della Prima guerra mondiale. Il suo è un viaggio alla scoperta della metropoli borghese, nata dal dopoguerra: una città dove tutto è denaro e velocità speculativa. Anche in Bontempelli si fa strada un sentimento di profonda ambivalenza, incarnato nel protagonista che vive diviso fra l'attrattiva delle ricchezze offerte dalla città e la frustrazione di non riuscire ad omologarsi al prototipo del cittadino cinico e affarista; cfr. C. GENATI (a cura di), *M. Bontempelli. La vita operosa*, Trezzano sul Naviglio, Edizioni Unicopli, 2013.

⁵ Sulla modernità e il progresso in D'Annunzio cfr. J. SREKO, *D'Annunzio e il mito moderno: la riscrittura del mito di Faust*, «Critica letteraria», III (2009), 1-14; M. MARINONI, *Mito classico e Follia Moderna: un incontro teatrale presso un sito archeologico*, «Studi Novecenteschi», XXXIX (2012), 71-84.

⁶ G. D'ANNUNZIO. *Le città terribili*, in A. Andreoli-G. Zanatti (a cura di), *Poesie*, Milano, Bur, 2011. *Mai* è stato letto essenzialmente alla luce del complesso delle *Laudi*, in particolare di *Aleyone*, e quindi interpretato con le categorie del lirismo e del panismo, ma acutamente G. PETRONIO, *L'autore e il pubblico*, Roma, Edizioni Studio Tesi, 1981, 264, lo pone in continuità con *Le vergini delle rocce* in virtù dello sforzo di uscire dal passato e dal mito per dipingere il mondo moderno: «un mondo di città terribili, filtrato attraverso un classicismo stilistico che dovrebbe nobilitarlo».

Fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche straforate da lumi, accecata da tanto rimescolio sotto, di sbarbagli, e sopra da tanti strisci luminosi, file, collane di lampade per vie lunghe diritte senza fine, 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 cacciarsi a forza in quello scompiglio d'inferno, dopo l'intronamento e la vertigine del viaggio in ferrovia, il primo in vita sua.⁷

Mentre gli scrittori contemporanei comunicano, con un sentimento di confusa ambivalenza, il loro rapporto con il «fascino morboso della città», da cui Sbarbaro, tra gli altri, dichiara di non riuscire a liberarsi, ma al contempo le descrive «tumultuose», («condannato alla sedia, poi, odiai le care pareti./Divenni nella stanza il paralitico che vede il mondo/tutto bello fuori di lì»)⁸ in Pirandello essa smette di preservare il suo incomprensibile afflato glorioso e insieme inquietante, derivante dal progresso, per dissolversi in un irrimediabile scompiglio infernale che diventa lo scenario più adatto a descrivere la personale e insanabile frattura nei confronti della società.⁹ In essa sembra definirsi il principale ostacolo alla sistemazione della propria identità in una immagine compiuta; una difficoltà dovuta alla persistente necessità di misurarsi con le istanze di mascheramento e formalizzazione dell'altro in una dimensione spazio-temporale costantemente fluida e vertiginosa.

È una dicotomia che in Pirandello non lascia spazio a esitazioni e che trova spesso una valvola di sfogo nella denuncia dell'inquinamento architettonico, raccontato persino in forma di abusivismo edilizio ne *La distruzione dell'uomo*. Il nichilismo e la misantropia di Petix che vive drammaticamente il conflitto fra spirituale e corporeo, sono fomentati dal decadimento del contesto urbano in cui vive in «uno di quei tanti casoni, tutti brutti a un modo, come bollati col marchio della comune volgarità del tempo in cui furon levati in gran furia, nella previsione che poi si riconobbe errata d'un precipitoso e strabocchevole affluidir di regnicoli a Roma».¹⁰

Tutto ruota attorno al periodo di gestazione dell'inquilina Perrella che finalmente, dopo numerosi aborti, riesce a portare a termine la gravidanza che viene vissuta in metaforica simbiosi col ripugnante edificio in cui vive: il casone assume a un tratto le fattezze vitali e mostruose di un enorme utero generatore del cittadino moderno, vittima involontaria del vorticoso moto collettivo prima, cooperante alienato del meccanismo sociale dopo. Per questo, la sua uccisione (e quindi quella del feto) da Parte di Nicola Petix, portavoce della misantropia pirandelliana, non lascia spazio ad altre interpretazioni e condensa in sé il sacrificio allegorico del cittadino contemporaneo:

⁷ L. PIRANDELLO, *Donna Mimma*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno*, Roma, Newton, 2016, 778.

⁸ C. SBARBARO, *Geografia*, in G. Costa (a cura di), *Trucioli*, Milano, Libri Scheiwiller, 1990. Dichiara, infatti, lo scrittore: «l'inizio di Trucioli si riattacca (e anzi ripete e illustra) all'ultima poesia di Pianissimo. Aspirazione e insieme impossibilità di liberarmi dal fascino morboso della città [...] La città era un vischio, ma il suo spettacolo m'era necessario, mi cibava di sensazioni» (F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, 40). Cfr. S. GIUSTI, *Nella pietra della città («La vite» e «A Carlo Tomba» dai Trucioli di Sbarbaro)*, «Per leggere», XIX (2010), 199-216.

⁹ L'eterna contrapposizione fra vita e forma raggiunge nella città pirandelliana il punto di irrimediabile di rottura; si vedano almeno i seguenti studi: P. GUARAGNELLA, *Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello*, in G. Resta (a cura di), *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*. Atti del Convegno di Roma (19-21 dicembre 2001), Roma, Salerno, 2002, 79-100; P. BENIGNI, *Pirandello 'mediterraneo' tra non-luoghi e contro-luoghi della Surmodernità*, in A. Campana-F. Giunta (a cura di) *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso nazionale dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi editore, 2020; R. DAL MONTE, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «tra tanto verde e tanto azzurro»*, «Studi novecenteschi», XXXVII (2005), 70, 125-142; P. MARZANO, *Città «di carta» e nomi di luoghi «senza vedute»*, in M. Barenghi-G. Langella-G. Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, 201-211; A. DE CRESCENZO, *«Come Nembi sopra una rovina»: Pirandello e la coscienza critica della modernità*, «Il Veltro», I-II (2009), 109-114.

¹⁰ L. PIRANDELLO, *La distruzione dell'uomo*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 1258.

«ebbene, l'uomo volle distruggere Petix quando fu certo che finalmente quella sedicesima gravidanza avrebbe avuto il suo compimento. L'uomo. Non uno dei tanti, ma tutti in quell'uomo».¹¹

L'annichilimento antropico coincide, dunque, con l'edificazione di case nelle quali l'uomo è felice d'ingabbiarsi, pur consapevole di creare un varco insormontabile fra lui e la natura, ignorando il fatto che sia custodito in lei il segreto del suo benessere. *Rimedio: la Geografia*, è uno dei tanti esempi in cui l'evasione naturale diviene il conforto all'oppressione della vita quotidiana, trascorsa nel chiuso delle quattro mura domestiche che acuiscono l'alienazione connaturata alle abitudini cittadine. «Del resto vi dico che siete incoerenti. Volete avere, di questo pianeta, l'opinione che esso meriti un certo rispetto [...] e che offra molte belle vedute; e poi vi chiudete in un guscio e non pensate neppure a tanta vita che vi sfugge».¹²

L'attitudine imposta dal progresso abitativo, l'edificazione di palazzi sempre più alti, prescrive una tale concentrazione antropica in spazi così ristretti da rendere necessaria una ridefinizione delle relazioni umane alla luce della neo-disposizione dello spazio urbano. Tutte queste case, costruite una sopra l'altra, una di fianco all'altra, fanno sì che a pochi metri di distanza si consumino simultaneamente i drammi quotidiani, le paure, le incertezze, le gioie, la banale e routinaria quotidianità e ciò intensifica nettamente il sentimento del contrario nella sua iconica e contemporanea successione e sovrapposizione di eventi antitetici. *Nell'albergo è morto un tale* scompone sotto la lente umoristica della sua scrittura la facciata brutta e poco promettente di un grande albergo nel centro cittadino di una imprecisata città di mare della Sicilia.

Cento cinquanta camere, in tre piani, nel punto più popoloso della città. Tre ordini di finestre tutte uguali, le ringhierine ai davanzali, le vetrate e le persiane grigie, chiuse, aperte, semiaperte, accostate. La facciata è brutta e poco promettente. Ma se non ci fosse, chi sa che effetto curioso farebbero queste cento cinquanta scatole, cinquanta per cinquanta le une sulle altre, e la gente che vi si muove dentro [...] 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 avvistargli aspetti di cose sconosciute o scorgergli pensieri, desiderii nuovi, da un nonnulla.¹³

¹¹ *Ibidem*.

¹² L. PIRANDELLO, *Rimedio: la Geografia*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 126. La geografia è anche la soluzione trovata dal protagonista durante l'ennesima veglia al capezzale della madre morente. L'occasione di un'evasione dalla propria aridità – confermata da uno specchio che lo coglie in flagrante attesa di liberarsi di lei – è offerta dal libro di geografia della figlia: «Finché una volta, nel terribile silenzio sopravvenuto nella camera a una momentanea sospensione di quel rantolo, non mi sorpresi nello specchio dell'armadio, voltando non so perché il capo, curvo sul letto di mia madre e intento a spiare d'avvicino, se non fosse morta. Vidi con orrore in quello specchio la mia faccia [...] la stessa espressione con cui stava sospesa a spiare in un quasi allegro spavento la liberazione [...] 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. 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» (ivi, 126-127). Sono ricorrenti, nella narrativa e nella drammaturgia pirandelliana, i riferimenti all'asimmetrica relazione amorosa fra il sovrabbondante sentimento materno e l'ingrata corrispondenza filiale; cfr. U. MARIANI, *La donna in Pirandello: l'estrema vittima*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2012; G. PADOVANI, *I temi della maternità, della guerra, della morte in alcuni testi narrativi e teatrali di Luigi Pirandello*, in L. Lombardi (a cura di), *Le madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014; belle riflessioni sulla maternità in Pirandello sono restituite anche da R. PALMIERI, *La nuova colonia: Pirandello*, in *L'utopia dell'isola felice. Dossi, Strindberg, Pirandello*, con presentazione di G. Bárberi Squarotti, Roma, Edicampus, 2011, 65-102. Ci sia concesso, infine, un rimando al personale contributo I. TAMBASCO, *Madri in attesa: Pirandello e Buzzati*, «Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», X (2016), 87-97.

¹³ L. PIRANDELLO, *Nell'albergo è morto un tale*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 3024.

La solitudine e la sofferenza di un uomo che muore solo nella stanza di un albergo si interseca con il timore smanioso di una madre che vuole emigrare in America e si appresta ad attraversare l'Oceano con i suoi figli. È un'indagine condotta su un vasto campionario umano chiuso fra le quattro mura delle stanze di un albergo che diventano simboliche amplificatrici dell'egoistico isolamento a cui tutti gli uomini vanno incontro nelle cittadine moderne. Lo stato di alienazione degenera al punto che la morte improvvisa e solitaria del signor Funari, giunto al contrario da poco dall'America (segno di un costante moto che agita incessantemente gli uomini) è annunciata dal perdurato abbandono delle sue scarpe sull'uscio della sua camera, l'unico elemento di contatto tra il fuori e il dentro, fra lui e gli altri ospiti verso i quali aveva manifestato sin da subito una certa riluttanza comunicativa.¹⁴

Anche la casa dei nonni ne *Il gatto, un cardellino e le stelle* assume a un tratto i connotati di una gabbia nella quale illusoriamente due anziani si rinchiodano dopo la drammatica morte della nipotina. Convinti di essere al sicuro, serrati nel loro nido al riparo dalle angustie e i pericoli della città, il loro appartamento diventerà ben presto la prigione di un'esistenza arginata, labirintica, in cui si sono serrati con il cardellino della piccola per restare lontani da una società che odiano e dalla quale si sentono odiati. Il rituale del nonno che si porta alla finestra con l'uccellino sulla spalla, per osservare la vita esterna che scorre regolarmente, è interrotto epifanicamente dal gatto di un vicino, il quale innesca la tragedia.¹⁵ Nel tentativo di preservare il cardellino dell'amata nipotina si riverbera il simbolo della precarietà e della caducità della vita, resa vana dall'atemporalità e dalla banalità del male. Il gatto troverà quindi il modo di mangiarlo, innescando una tragedia nella tragedia: mentre il nonno tenta di sparargli per vendetta, il figlio della vicina di casa ucciderà lui.

L'edonistica prospettiva abitativa, nella quale i vecchi nonni (e gli uomini in generale) credono di trovare sicurezza e rifugio dalle ingiustizie della società, rivelerà alla fine il fallimento della sua amenità che il poeta riconduce al paesaggio naturale posto profeticamente in apertura della novella: una notte meravigliosamente stellata concede una boccata d'ossigeno al lettore, prima di condurlo nella claustrale atmosfera domestica dei due anziani.¹⁶

Le dispute condominiali agitano gli animi dei personaggi anche ne *La casa del Granella*, emblematicamente posta in cima a un colle e separata dal resto della città. Dopo aver trascinato in causa gli affittuari del suo bell'appartamento, con l'accusa di voler contravvenire al contratto di locazione e di averne infangato la reputazione, diffondendo la voce che fosse infestata da spiriti, il

¹⁴ Soprattutto, aveva villanamente declinato l'invito di un giovanotto a cedere la sua stanza all'anziana signora distrutta dal dolore e accorsa dall'America per la morte del giovane figlio, costretta così a rivolgersi ad altri albergatori.

¹⁵ La finestra è uno dei simboli più rappresentativi di questa dicotomica separazione e della solitudine a cui il cittadino contemporaneo si è autocondannato: i viluppi dell'architettura metropolitana, le vite dannate che vi si narrano, trovano nelle finestre quel 'sipario' che si apre su una società irrimediabilmente ammassata e indifferente. Ci sia concesso un rinvio al personale contributo I. TAMBASCO, *Oltre le finestre: l'inferno di Buzzati*, «Mosaico Italiano», XIII (2016), 28-37, per l'approfondimento dedicato al tema. Particolarmente attento alla simbolica rappresentazione contemporanea delle finestre fu Buzzati che in un'intervista dichiarò: «la finestra è molto efficace per dare il senso di due ambienti ben separati [...] per separare due ambienti estremamente diversi, per esempio una stanza di una casa borghese e il male di fuori. [...] La moltiplicazione delle finestre esprime la miriade e la varietà delle vite concentrate in breve spazio» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Paris, YP Éditions, 1995, 43-44). Anche la finestra dell'appartamento di don Nuccio diventa il varco attraverso cui consolidare la reciproca avversione nei confronti della società. È da lì che assiste rassegnato (anche lui con un uccellino sulla spalla) all'ostilità che i vicini gli riservano, convinti come il resto della cittadina che sia uno iettatore. «Non aveva tardato a capirlo, don Nuccio. Aveva già notato da alcuni giorni, che la gente per via lo scansava, e che qualcuno, vedendolo passare, faceva certi atti»; L. PIRANDELLO, *Dono della Vergine Maria*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 188.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Il gatto, un cardellino e le stelle*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 796.

signor Granella «gongola di gioia maligna» quando l'avvocato Zummo fallisce nel tentativo di difendere la fondatezza del «vizio occulto della casa», denunciato dalla famiglia Piccirilli. Tutto il paese dissente e si coalizza contro Granella che si ostina nel suo risentimento fino al punto da rimetterla a nuovo e renderla invidiabile («di giorno poteva essere invidiata da tutti coloro che abitavano in quelle case ammucciate»).¹⁷ Finché anche lui cede alla paura e si lascia persuadere dal timore, divenendo vittima della sua stessa casa, fonte di inquietudini e paure.¹⁸

La profondità prospettica dello scrittore accompagna l'avvocato nel tentativo di raggirare le leggi immobiliari e scagionare i suoi assistiti. Una straordinaria incursione nei fondamenti teorici dello 'spiritismo' lo convince ad avallare l'idea che l'anima sia immortale: è allora che la vacuità della vita e del lavoro condotto fino a quel momento gli rivelano il suo stato di alienazione e lo scoprono impegnato nel moto perpetuo della città.¹⁹ L'arringa perde vigore giuridico allorché l'avvocato finisce per smarrire il senso della sua difesa che si dissolve nell'insensatezza della vita sociale.²⁰ Quello di Pirandello è un sentimento di repulsione verso la società in cui si riflette il paradosso della vicinanza forzata fagocitata dalla 'città materiale', che generava disprezzo e compatimento verso chi ancora credeva possibile un cambiamento in meglio.

L'alterazione naturale dettata dalle esigenze urbanistiche è il lato più paradossale della società contemporanea, messo ben in luce anche in *Fuoco alla paglia* dove la casa di Simone Lampo, l'unica sicurezza oltre alla mula Nina per lui che aveva perso tutto, finisce per trasformarsi emblematicamente in una enorme gabbia per uccelli, nella bizzarra speranza che gli procurasse nuove ricchezze:²¹ «maledetta la casa e maledetto il podere, che non lo lasciavano essere neanche

¹⁷ L. PIRANDELLO, *La casa del Granella*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 179: «dopo l'abbandono del Piccirilli, il Granella l'aveva rimessa tutta a nuovo; carte da parato nuove; pavimenti nuovi, di mattoni di Valenza; ridipinti i soffitti; rinverniciati gli usci, le finestre, i balconi e le persiane. Invano! Eran venuti tanti a visitarla, per curiosità; nessuno aveva voluto prenderla in affitto. Ammirandola, così pulita, così piena d'aria e di luce, pensando a tutte le spese fatte, quasi quasi il Granella piangeva dalla rabbia e dal dolore [...] Ma ora egli avrebbe dimostrato a tutto il paese che il tribunale, condannando alle spese e al risarcimento dei danni quegli imbecilli, gli aveva reso giustizia. Là, egli solo! Voleva vederli in faccia questi signori spiriti! E sghignazzava».

¹⁸ Ivi, 181: «che doveva perdersi la salute, lui, per amor della casa? [...] Credeva il Granella che nessuno si fosse accorto della sua fuga. Ma in quel fondaco dirimpetto alla casa, un carrettiere era ricoverato quella sera, che lo vide uscire con tanta paura e tanta cautela, e lo vide poi rientrare ai primi albori».

¹⁹ Ivi, 176.

²⁰ Pirandello tratta la giustizia come un ingranaggio disumano che alimenta non solo apprensione ma soprattutto sfiducia. Pochi avvocati si sottraggono al suo giudizio spietato in base al quale, scrive S. FERLITA, *Contro gli avvocati. Luigi Pirandello*, Palermo, 21 Edizioni, 2019, «si muovono per piegare il diritto alle esigenze più disparate». È molto efficace la dissertazione di R. PALMIERI, *In carcere e in tribunale: il 'caso' Pirandello*, «Sinestesiaonline», VI (2013) 1, secondo cui «Pirandello si serve delle figure della legge o fa ricorso a un lessico dichiaratamente giuridico per mostrare l'assoluto nonsense della vita, ove si consideri, inoltre, che l'autore consente non di rado ai suoi personaggi di andare oltre la giustizia nuda e di interpretare a proprio piacimento le leggi». L'avvocato Zummo perviene, proprio grazie alla sua professione, alla consapevolezza del nonsense sociale: il suo percorso di 'redenzione' parte da uno studio accanito intrapreso nel tentativo di raggirare la legge attraverso la legge, ma lo induce inaspettatamente a liberarsi dalla trappola giuridica che finisce per rivelargli essa stessa, il vuoto dell'esistenza vissuta fino ad allora. Per un approfondimento sul tema giuridico nella scrittura pirandelliana si vedano ancora i seguenti studi: A. MALINCONICO, *Diritto e Letteratura, Manzoni e Pirandello*, Roma, Empiria, 2008; ID, *Pirandello e il diritto*, «Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», I (2007), 131-135; F. PERGOLESI, *Diritto e giustizia nella letteratura moderna narrativa e teatrale*, Bologna, Zuffi, 1996; G. MAZZACURATI, *Per un'antropologia del personaggio novecentesco: prigionieri e stupidi, in Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, 119-157.

²¹ Scrive E. BACCHERETI, *L' 'animalesca filosofia'*. *Appunti per un bestiario pirandelliano*, in A. Baldacci-L. Martelli-M. Melosi-L. Farneti-M. Marchi-M. Biondi-M. Nozzoli (a cura di), *I segni e la storia. Studi in onore di Giorgio Luti*, Firenze, Le Lettere, Firenze 1996, 180: «negli interni borghesi, le stanze della tortura dove si agitano, parlano e soffrono i personaggi pirandelliani, vive, prigioniera in piccole gabbie, una vera folla, vivace e canora, di

povero bene, povero e pazzo, lì, in mezzo a una strada». ²² A nulla valgono i tentativi di Nàzzaro, il vagabondo senza fissa dimora, di affrancarlo da quella angoscia («Bambino! Vendete la casa, che non vi serve a nulla, e liberate del censo il podere. È presto fatto»). ²³ Simone riuscirà agilmente a portare a termine la prescrizione di liberare gli uccelli, ma paralizzato dalla paura di dar fuoco al podere e di vendere la casa, tornerà sui suoi passi omologato alla mentalità dei suoi odiati compaesani, finendo anche lui per vederlo come un pazzo: «Simone Lampo rimase stupito a mirare la fiducia serena di quel matto». ²⁴

Scritta molti anni dopo, *Vittoria delle formiche* ²⁵ riferisce uno scenario perfettamente sovrapponibile alle vicende di *Fuoco alla paglia*. Il protagonista sembrerebbe finalmente essersi affrancato dai dispiaceri della vita – abbandonato dalla moglie e dai figli per aver sperperato le sue laute ricchezze – in una catapecchia di tre stanze immerse in un palmo di terra bonificata. Ridotto a una povertà estrema e all'isolamento da parte dei vicini che lo credono pazzo, l'uomo in realtà trascorre molto tempo sdraiato a terra e rinfrancato dal cielo stellato a rimuginare sullo stato di indigenza che si era autoinflitto, non capacitandosi del suo stato di declino. Ciò che Nazzaro aveva prescritto a Simone sin dal titolo del racconto anteriore si realizza accidentalmente in *Vittoria delle formiche*. La casa è qui infestata dagli insetti che in un primo momento gli erano parsi amici finché, sopraffatto dalla loro ingombrante presenza, non decide di accendere un fascetto di paglia per incendiare il formicaio a due passi dalla sua porta. Mosse dal vento, le fiamme bruciano fatalmente anche la casa e nel disperato e assurdo tentativo di salvarla – emblema reiterante dell'incapacità di sottrarsi al conformismo abitativo – finisce per soccombere insieme a lei.

L'uomo non può sottrarsi a questa forma di automatismo sociale che scopre nella sua convenzione architettonica l'enorme maschera dietro cui si nasconde, illudendosi di celare le sue contraddizioni e le sue ipocrisie. È il fondamento della morale sociale che Fausto Baldini contesta implicitamente in *Quand'ero matto*, raccontando la sua liberazione dell'anima in termini edilizi, come a dire che la prima forma di moralismo implicita alla società risieda proprio nell'isolamento abitativo delle moderne case a cui contrappone il suo corpo che al contrario si trasforma in un grande condominio condiviso, prima di confluire nella topica conciliazione pirandelliana uomo-natura: ²⁶

Quand'ero matto, non mi sentivo in me stesso; che è come dire: non stavo di casa in me. Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti [...] penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d'erba

cardellini o canarini [...] non è altro se non una variante della contrapposizione tra l'originaria fluidità della vita che non conclude e la rigida trappola della maschera».

²² L. PIRANDELLO, *Fuoco alla paglia*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 184.

²³ Ivi, 185: «vi volete salvar l'anima davvero? Simone Lampo sorrise e gli rispose: - Sì. - Proprio davvero? Giuratelo! Badate, io so quello che ci vorrebbe per voi. Studio la notte, e so quello che ci vorrebbe, non per voi soltanto, ma anche per tutti i ladri, per tutti gl'impostori che abitano laggiù, nel nostro paese; quello che Dio dovrebbe fare per la loro salvazione e che fa, presto o tardi, sempre: non dubitate! Dunque volete davvero liberare gli uccelli? - Ma sì, te l'ho detto. - E fuoco alla paglia? - E fuoco alla paglia! - Va bene. Vi prendo in parola».

²⁴ Ivi, 188.

²⁵ La novella fu pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera», nel febbraio 1936; confluì poi nella raccolta *Una giornata*, nel 1937. Cfr. L. PIRANDELLO, *La vittoria delle formiche*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 3185.

²⁶ Nella sterminata bibliografia relativa alla religiosità di Pirandello, su cui non si dirà mai abbastanza, si rinvia per particolare attinenza a R. MORI, *Un apparente ritorno all'ordine: Quand'ero matto di Luigi Pirandello (1902)*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XII (2010), 2, 47-56; A. DE CRESCENZO, *Il tema della follia evangelica nella novella "Quando ero matto" di Luigi Pirandello*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, in R. Giglio-P. Sabbatino (a cura di) *Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, 75-119.

assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita d'ogni cosa, finché mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo.²⁷

Alla spietata avanzata delle leggi architettoniche suggerita dal progresso, sinonimo di costrizione e convenzione morale, Pirandello contrappone la libertà intellettuale di un principio metafisico che assapora a sprazzi, mediante l'identificazione con elementi naturali come ad esempio gli alberi, protagonisti indiscussi di questa estatica e intermittente fusione che infonde a piene mani in molte novelle e romanzi.²⁸ Nella sterminata varietà di immagini arboree che la narrativa pirandelliana offre e al netto della celebre identificazione di Moscarda nel finale del suo romanzo, è sicuramente nella triste sorte degli *Alberi cittadini* che ci pare raggiunga l'apice di tale fusione.²⁹ Con loro lo scrittore condivide la condizione di sentirsi trapiantato in un contesto avulso, che è costretto ad abitare, fra tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramestio della vita cittadina della capitale: «ogni qual volta passo per quella via, guardando quegli alberetti, penso ai tanti e tanti infelici che, attratti dal miraggio della città, hanno abbandonato le loro campagne e son venuti qui a intristirsi».³⁰

Sono molteplici le immagini di evasioni arboree che la vastissima produzione pirandelliana propone; i suoi paesaggi naturali rompono con i modelli tradizionali sottraendosi alla loro funzione decorativa per assumere quella che Marchese ravvisa come «prismatica manifestazione delle tante facce assunte dalla realtà».³¹ Gli elementi naturali del paesaggio prendono vita di volta in volta, nell'identificazione che lo scrittore stabilisce con loro allo scopo di straniarsi dal contesto metropolitano, sconvolto dai rumori, scosso dalla frenesia collettiva, confuso dal turbinio di suoni. In questa fusione estatica con la natura lo scrittore trasferisce sentimenti umani che allo *status* vegetativo delle piante sembrano maggiormente riconoscibili e incontaminati. Così, solo a loro

²⁷ L. PIRANDELLO, *Quand'ero matto*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 856.

²⁸ A. ALESSIO, *La prima voce ecologico-letteraria in Europa*, in A. Alessio-C. Persi Haines-L. G. Sbrocchi (a cura di), *L'enigma Pirandello*, Ottawa, Canadian Society of Italian Studies, 1988, 258. Scrive ancora lo studioso «la natura in Pirandello non ha una funzione decorativa o di evasione idillica dalle cure quotidiane, non è estranea all'uomo, al contrario ne condiziona l'esistenza. Egli arriva a identificarsi con essa per cui sorge a proteggerla con febbrile passione» (ivi, 257). È interessante anche la dissertazione di D. MARCHESE, *Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana*, «Critica Letteraria», CXLVII (2010), 7; secondo cui «momentanea anestesia dal dolore, la natura può offrire una precaria via di fuga, un momento di attonita sospensione, l'intuizione dell'esistenza di un antico equilibrio perduto in cui si poteva sperare nella felicità». In L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introd. di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 1995, 215-216, si legge «l'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario».

²⁹ Insiste molto sull'interiorizzazione del paesaggio A. R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*, *Atti del Convegno di Roma* (19-21 dicembre 2001) Roma, Salerno, 2002, 161-194.

³⁰ L. PIRANDELLO, *Alberi cittadini*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 1381. L'unico conforto possibile al grigiore del freddo ambiente urbano è senza dubbio quello offerto dal giardino, «oasi sottratta al cemento e rifugio in cui cercare la felicità perduta» (D. MARCHESE, *Paesaggi della modernità...*, 226-237; sull'argomento si vedano anche C. FERRARA, *Spazi fisici e spazi evocati: topica e fenomenologia dei giardini pirandelliani*, «Pirandelliana», XIV (2020), 79-88; più in generale, sul tema del giardino nella letteratura cfr. almeno M. PRAZ, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975; G. VENTURI, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979; E. R. CURTIUS, *Il paesaggio ideale*, «Idem, Letteratura europea e Medio Evo latino», XXXIV (1995), 207-226; M. FAGIOLO-M. A. GIUSTI, *Lo specchio del Paradiso. L'immagine del giardino dall'antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1996; A. FARIELLO, *I giardini nella letteratura: dal giardino classico al giardino paesistico*, Roma, Bulzoni, 1998; B. BASILE, *Giardino*, in G. M. Anselmi e G. Ruozi (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, 213-221; F. ONEROSO, *Nei giardini della letteratura*, Firenze, Clinamen, 2009; L. SPURIO-M. ACCIAI, *La metafora del giardino in letteratura*, Aosta, Faligi Editore, 2011, 105-125.

³¹ D. MARCHESE, *Paesaggi della modernità...*, 3.

Pirandello concede la sincerità e il conforto dell'istinto gregario, come accade ai tre *Alberi soli* della lirica eponima. I tre alberi «si tenean compagnia fra loro stretti, / lì, come tre vecchietti; / e pareva che volessero la vista / sfuggir d'un altro alberetto lontano/un buon tratto da loro e solo solo. / Teneva questo invano / i rami verso i tre fra loro uniti». L'intreccio dei loro rami, sperduti in un terreno solitario della maremma, è l'attributo salvifico della loro esistenza che contrappone a quella di un altro albero nato poco più lontano, che tende invano i rami contro un destinato di irrimediabile solitudine. Lo scrittore oppone al privilegio della loro ambientazione la triste sorte degli *Alberi cittadini* con cui condivide la sciagura di sentirsi trapiantato in un contesto avulso, che è costretto ad abitare, fra tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramestio della vita cittadina della capitale: «ogni qual volta passo per quella via, guardando quegli alberetti, penso ai tanti e tanti infelici che, attratti dal miraggio della città, hanno abbandonato le loro campagne e son venuti qui a intristirsi».

Ancora più significativi – oltre che dotati di un inconsueto afflato lirico – sono i versi di *Pianto di Roma* evocatori di un'atmosfera che potremmo definire 'fantastorica' a cui Pirandello affida la parte più intima della sua insofferenza per la moderna edificazione urbana.

E come in campo o per sentieri schivi,
di tra le selci mal commesse, l'erba
dunque sorgea per le tue vie? Dormivi,
tu Roma, allora, chiusa in te, superba,
e sol quei fili d'erba erano vivi.
[...]
Un popolo di nani ora t'ha invasa
e profanata, osando, o Roma, dentro
il tuo grembo divino la sua casa,
covo d'ignavia, erigere, e far centro
te d'ogni sua miseria. E l'erba ha rasa;
l'erba che, mentre t'obblivi assorta
nel tuo gran sogno, timida spuntava;
l'erba che certo non sarebbe corta
sempre rimasta al pari dell'ignava
turba che la divelse. Ah, di te morta
meglio le querci, o Roma, e il faggio e il pino
alto stamenti avrebber nella notte
favellato al commosso pellegrino.

La lirica suggerisce ancora un riferimento ai versi dannunziani già richiamati a proposito dell'atmosfera cittadina che accoglie donna Mimma nell'omonima novella. Nel momento fatale della sera in cui tutto si ferma, l'inquietante e inconsueto silenzio urbano evoca nello scrittore suggestioni lontane che lo riconducono alla primitiva grandezza di Roma, quando ancora non era la gloriosa città eterna. Un'immensa area boschiva, dominata solo da un imponente manto erboso e da una distesa di faggi e di pini, prima di essere divelta dalla turba ignava di «pezzenti». È colpa di Romolo, il suo fondatore se «non si riesce più a vedere questa terra e questo luogo com'erano prima che la città vi sorgesse. Cancellare la vita è difficile, quando la vita in un luogo si sia espressa e imposta con tanto ingombro di pesanti aspetti: case, vie, piazze, chiese». ³²
L'evoluzione estensiva degli agglomerati abitativi, dalla borgata alla città, è raccontata in *Romolo* spostando il *focus* sulle ragioni sociali che soggiogano gli uomini al loro connaturato istinto gregario.

³² L. Pirandello, *Romolo*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 2878.

In essa si esplicita altresì l'incoerente tendenza a unirsi per dividersi, ad avvicinarsi abitativamente per allontanarsi umanamente perdendosi in contese private, economiche e sociali. Persino la costruzione disordinata delle case rifletteva la disorganicità delle relazioni antropiche, almeno fino a quando l'avvento delle città e i loro piani regolatori non imposero un criterio architettonico rispettoso di vincoli estetici.

Ah, una di qua, una di là, quelle case! Non propriamente nemiche. No. Scontrose. Le spalle non se le voltavano; ma l'una s'era messa un po' di fianco e l'altra un po' di traverso, come se tra loro non volessero vedersi in faccia.[...] Ma poi viene, o Romolo, la civiltà coi piani regolatori, che obbligano le case a stare in riga. — La guerra allineata, — tu dici. Sì; ma civiltà vuol dire appunto il riconoscimento di questo fatto: che l'uomo, tra tanti altri istinti che lo portano a farsi guerra, ha anche quello che si chiama istinto gregario, per cui non vive se non coi suoi simili.

Immerso nel paesaggio cittadino l'uomo pirandelliano si sente estraneo, prigioniero di un luogo ostile, ombra tra ombre negli inanimati anfratti della città notturna di *Un'idea*: «ah se davvero per prodigio si fosse spenta la vita della città! Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo si muove quasi fluido».³³ Nell'atmosfera solitaria della città senza nome, il giovane e anonimo protagonista è appesantito dall'idea che lo obbliga al confronto con il suo stato malinconico, una sensazione di inquietudine alla quale non riuscirà a dare un nome né una spiegazione, mentre conviene con se stesso che rinchiudersi in casa sarebbe risultato imprudente per il suo animo: «andare a chiudersi, nell'animo in cui è, più che nausea gli fa paura». È questa l'unica certezza del giovane che entra e dialoga fuggacemente con una donna (presumibilmente un'amante occasionale) nel suo appartamento, torna su un ponte a ad ammirare il cielo: «sul ponte quella sera che purezza d'astri». Il racconto è circolare e il finale conduce il lettore esattamente al punto di partenza, alla «purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta».

Il costante fluire degli eventi e delle relazioni, è amplificato dal contesto della vita cittadina da cui l'uomo si sente attratto e allo stesso tempo schiacciato. In un'atmosfera di inusitato silenzioso, tutto gli appare come il frutto dell'inquieta immaginazione, attivata dalla contemplazione degli astri che ne determinano lo straniamento e fanno, per un attimo, scomparire la città: «ah se davvero per prodigio si fosse spenta la vita della città!». L'illusione dura il tempo del racconto e si esaurisce nel finale quando il moto incessante del fiume – rievocatore suggestivo della prospettiva verghiana – lo riporta alla realtà, alla «vita in cui deve rientrare» ricollocandolo nella dimensione più amara di cittadino.

E resta lì, di nuovo assorto, opacamente, in quella sua singolare attesa. Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova.³⁴

³³ L. Pirandello, *Un'idea*, in S. Campailla (a cura di), *Novelle per un anno...*, 3127.

³⁴ Ivi, 3132.