

Sei terzetti come sei luci di un prisma La "modernità permanente" nelle *Novelle per un anno*

Antonio Biagio Fiasco

*Che cosa ne pensa del suo connazionale Gabriele D'Annunzio?
Penso che sia l'esatto opposto di quello che sono io.
Egli è interamente posa e pathos, e quiete interpretata in senso classico.
Per quel che mi riguarda sento di appartenere alla pulsante vita moderna
Neue Freie Presse, 22 agosto 1926*

Nella definizione e declinazione del concetto di modernità l'opera di Pirandello – in tutta la sua poliedrica espressione – costituisce un insostituibile ed ineludibile elemento paradigmatico. La novellistica pirandelliana potrebbe, tuttavia, sembrare – in tal senso – il terreno meno fecondo e più refrattario alle innovazioni estetiche, specie se confrontata con la più che robusta tradizione fabulativa della letteratura italiana e non solo, e con la vasta eco della rivoluzione operata dal Nostro nel teatro.

Ma è un pregiudizio ed un timore che – è facile intuirlo – non rende giustizia ad un versante dell'opera pirandelliana meno frequentato, forse, ma non meno insidioso e privo di sorprese.

A tal proposito vorrei citare da "Quadrivio" del 6 agosto 1933

"Chi mettendosi a scrivere, ha timore di non apparire *moderno*, è uno sciocco, prima di tutto perché se si mette a scrivere con questo timore, vuol dire che non ha una cosa sua propria, e dunque nuova, da dire. [...] Non bisogna insomma scrivere con l'orecchio teso alle voci di fuori anziché intento solamente a quella, se c'è, che parla dentro, nativa, l'unica che possa essere veramente *moderna*, perché nuova. Tutte le altre, se riecheggiate, saranno per forza copie, cioè vecchie anche se novissime. Echi e non più voci; ombre e non più persone."

Vorrei partire proprio da questa sorta di eco dantesca

intento solamente a quella, se c'è, che parla dentro, nativa, l'unica che possa essere veramente *moderna*,
perché nuova

per dare ragione sia del portato di modernità delle *Novelle per un anno*, sia del sottotitolo del mio intervento. La "modernità permanente" è un rimando nemmeno tanto nascosto, anzi piuttosto esplicito, ad una – come al solito – acuta analisi di Nino Borsellino inerente il rapporto Classico/Moderno in Pirandello e che sembra legarsi perfettamente con lo stralcio pirandelliano appena citato

“Questa presenza di Pirandello a tutte le latitudini, questa sua penetrazione”indiscreta”, di là dai libri, di là dalla scena, dentro il nostro mondo abitudinario sono il segno, seppure ce ne fosse bisogno, della raggiunta classicità dello scrittore. E si intenda questa classicità nel senso che la nostra esperienza, ormai di posteri di quella modernità di cui Pirandello è già un estremo testimone, ci consente di acquisire: una classicità diversamente fondata rispetto alla tradizione, portatrice di valori dinamici, alienabili di volta in volta a riscontro dei mutamenti di una società (la nostra società definita dai sociologi “complessa”) che se ne appropria e lo rigenera con i mezzi, e dico anche mezzi tecnici, che essa possiede e sperimenta.

Questa qualifica di *classico della modernità* che a Pirandello spetta di diritto ci induce ad alcune provvisorie conclusioni sullo stato attuale del nostro rapporto col grande scrittore.”¹

Il focus ermeneutico sotteso al mio intervento è, dunque, orientato intorno a due coordinate:

1. innanzitutto illustrare attraverso un solo *exemplum* il complesso e articolato processo demiurgico pirandelliano che, in un genere archetipico della nostra Letteratura – la novella – , si è disteso lungo un percorso strutturale ambiguamente orientato tra due opposte polarità: Ordine e Kaos. La finalità di questo percorso è volta a definire lo stilema della modernità nel mondo fabulativo delle *Novelle per un anno*: un’opera aperta. Sul piano esegetico, infatti, la *vexata quaestio* della struttura organica dell’opera in esame resta ancora quella di apertura del convegno *ad hoc* svoltosi ad Agrigento del 1976.

2. esemplificare, attraverso l’analisi della raccolta *Terzetti* (Milano, Treves 1912;1913; 1915), le connotazioni di modernità di un tipico stilema pirandelliano: la metamorfosi *persona – personaggio*, attraverso due dinamiche genetiche della perfetta *dramatis persona* esemplificate nelle due immagini/simbolo del *Prisma* e dello *Specchio*.

Sofferamoci preliminarmente sul rapporto con il genere novellistico.

L’ *aemulatio* con la consolidata tradizione fabulativa della nostra Letteratura è insita in quella che potremo definire la *rivoluzione estetica* operata da Pirandello a partire dal 1922, quando l’autore decide di dar vita alla macro-raccolta *Novelle per un anno* ed esplicitamente richiamata nella notissima *Avvertenza* ai primi 13 volumi del corpus

¹ Nino Borsellino, *Drammaturgie del personaggio*, in *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1993, pp.118-119

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 sembrar modesto e, al contrario, è forse troppo ambizioso, se si pensa che per antica tradizione dalle notti e dalle giornate s'intitolarono spesso altre raccolte del genere alcune delle quali famosissime. [...]

M'affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità.

Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura².

L'evidente abdicazione da *schemata* topici della *Auctoritas* trecentesca e non solo, richiama immediatamente un problema di una corretta strategia esegetica del corpus, solitamente caratterizzata da un duplice e antitetico "approccio metodologico": da un lato, il tentativo teoretico di plausibili percorsi ermeneutici; dall'altro, l'impressione di caotico accostamento delle oltre duecento tessere fabulative privo di marcati ed evidenti percorsi di senso.

Con l'espressione "*L'ordine e il kaos*" si intende sintetizzare, quindi, il complesso sistema inerente la *dispositio* dell'ampio materiale novellistico pirandelliano, confluito nell'opera omnia (*Novelle per un anno*) dopo aver attraversato tre fasi (che precedono la definitiva sistemazione nel corpus):

1. In primo luogo, è nota la originaria destinazione delle 246 tessere narrative all'interno di varie riviste e quotidiani sin dagli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento.
2. In quasi simultanea battuta segue la loro collocazione all'interno di 13 macrotesti che costituiscono la prima architettura fabulativa già inquadrata in palesi polivalenze semantiche da titoli emblematici³.

Definiremo queste raccolte intermedie fra la prima edizione e il corpus definitivo *archeo-raccolte*. Esse vengono pubblicate entro un *range* diacronico che va dal 1894 (*Amori senza amore*) al 1919, anno in cui Pirandello pubblica due volumi di novelle: *Berecche e la guerra* (Milano, Facchi) e *Il carnevale dei morti* (Firenze, Battistelli) che rappresentano gli ultimi esempi di *collectio* fabulativa delle novelle già edite in riviste.

² Luigi Pirandello, , *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori – Meridiani, 1990, volume I, tomo II, p. 1071.

³ A puro titolo di esempio: *Quand'ero matto*, 1902; *Bianche e nere*, 1904; *Erma bifronte*, 1906; *La vita nuda* 1910; *Terzetti*, 1912; *Le due maschere*, 1914 (poi, *Tu ridi*, 1920); *La trappola*, 1915; *E domani lunedì*, 1917; *Un cavallo nella luna*, 1918; *Berecche e la guerra*, 1919; *Il carnevale dei morti*, 1919.

La prima idea di un complessivo riordino della sua produzione novellistica va retrodatata ad almeno tre anni rispetto alla data di pubblicazione dei primi quattro volumi del *corpus*: il 1922 segna – come è noto e come abbiamo già ricordato – il *termine a quo* editoriale di quella sorta di metamorfosi diegetico-strutturale che investe il *corpus* delle novelle, fino all’esito di incompiuto progetto (14 raccolte su 24 progettate) interrotto dalla morte di Pirandello nel 1936.

Mentre ancora attende a dare alle stampe le ultime due ultime archeo-raccolte (*Berecche e la guerra*, 1919, *Il carnevale dei morti* 1919), Pirandello anticipa, in una intervista del 23 febbraio 1919 al *Messaggero della domenica*, un progetto di riordino del materiale fabulativo secondo l’idea di un macrotesto onnicomprensivo: «[...] tutte le mie novelle, edite o inedite, saranno raccolte in una grande collezione, in un *corpus* unico [...] dodici volumi, trenta novelle circa per ogni volume, totale trecentosessantacinque novelle. (*Novelle per un anno*)».

Che il piano di lavoro avesse matrice tutt’altro che effimera e peregrina, lo testimonia non solo la futura sintesi progettuale e la mantenuta fedeltà titolativa, ma anche la perseveranza dell’idea: a distanza di un anno – 10 febbraio 1920 – ribadisce la medesima volontà in una intervista programmatica a *L’idea nazionale*: «Riordinerò tutta la mia novellistica in dodici volumi, sotto il titolo comune di *Novelle per un anno*. Una specie di “*corpus novellarum*”, in cui ogni volume però avrà il suo titolo⁴».

3. Nella terza e ultima fase – a partire dal triennio 1919/1922 in avanti – , Pirandello dunque attinge dalle tredici *archeo-raccolte* secondo una *triplice strategia compositiva* che costituisce la metamorfosi strutturale dalla quale prende vita il complesso edificio del *corpus* unico.

La dinamica interpretativa posta in filigrana alla mia esegesi della macro-raccolta muovendo, dunque, lungo le opposte coordinate – Ordine e Kaos – cerca di enucleare – seguendo la triplice stratigrafia redazionale appena tracciata – il precipuo *modus operandi* pirandelliano *apparentemente* orientato verso una *dispositio* caotica del materiale fabulativo.

⁴ *Quel che prepara Luigi Pirandello*, in “L’Idea Nazionale” 10 febbraio 1920; ora in *Interviste a Pirandello – “Parole da dire, uomo, a gli altri uomini”* – a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2002

Analizzando quella che abbiamo definito la metamorfosi fra le *archeo-raccolte*, dislocate nell'arco cronologico 1902-1919⁵, e le raccolte “definitive” – fra il 1922 e il 1934 –, emergono tre principali e interessanti modalità operative del processo demiurgico pirandelliano:

1. Sei delle quattordici raccolte definitive⁶ hanno una sorta di *genesi gemellare* da una medesima precedente raccolta, programmaticamente tematizzata; partendo da una oculata bipartizione tematica, Pirandello recupera due nuovi nuclei tematici dai quali si origineranno due distinte raccolte, e intorno ai quali graviteranno gli “inserti satellitari”, costituiti dalle novelle *extravaganti* (mai, cioè, collocate in archeo-raccolte), inseriti per dare compiutezza argomentativa, prima che numerica, alla canonica misura delle quindici novelle per raccolta. Ed è il caso di *Terzetti*, la raccolta in esame.

2. due raccolte – *Dal naso al cielo* e *Tutt'e tre* – hanno comune genesi in tre raccolte precedenti – *Le due maschere* (1914) poi *Tu ridi* (1920) e *Il carnevale dei morti* (1919). La genesi ravvicinata di queste ultime due archeo-raccolte rispetto all'anno fatidico 1922, racchiude interessantissimi elementi esegetici, che sembrano manifestare i prodromi della rivoluzione strutturale del *corpus* (la “preistoria” che prefigura la “storia” del *corpus*); in una sorta di *overlap diegetico*⁷, per usare un'immagine e un termine mutuato dalla tecnica cinematografica.

3. Cinque raccolte, invece, raccolgono, una eredità fabulativa da cinque precedenti macrotesti diegetici in una sorta di *filiazione diretta* (da una archeo-raccolta deriva, *grosso modo*, una raccolta del *corpus*); la tecnica è interessante sotto il duplice profilo tematico e rielaborativo fatto di esclusioni o minime integrazioni.

Un ulteriore aspetto ben noto della metamorfosi diegetica del '22 è la scomparsa dei titoli delle raccolte che, sintetizzando icasticamente valenze paradigmatiche ed ermeneutiche,

⁵ Si tralascia la prima raccolta, *Amori senza amore*, del 1894 costituita da tre novelle escluse dal *corpus*; possono leggersi nell'*Appendice* della edizione dei Meridiani-Mondadori [*Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, tomo I]. E si esclude la pubblicazione nel 1920 di *Tu ridi*: tale silloge è frutto di una interessante rielaborazione di *Le due maschere* (1914).

⁶ Tale non può considerarsi *Una giornata*, pubblicata postuma per volontà dell'editore e senza il definitivo *placet* dell'autore.

⁷ Dissolvenza incrociata – con sovrapposizioni semantico-strutturali - fra i compiuti universi diegetici delle precedenti raccolte.

rappresentavano comunque embrionali percorsi di senso⁸ nella cataforica gravidanza titolativa delle originarie sillogi (ad esempio: *Quand'ero matto*, 1902; *Bianche e nere*, 1904; *Erma bifronte*, 1906; *La trappola*, 1915)

L'analisi della triplice strategia compositiva permetterebbe di evidenziare un'eco strutturale che sembra funzionare come interno elemento di *memoria dotta*⁹, nell'ambito della quale – almeno per la genesi diegetica gemellare – le definitive raccolte hanno conservato *tracce* delle originarie valenze ossimoriche concentrate nel titolo (es. *Erma bifronte*), ma sdoppiate nei nuovi universi diegetici e arricchite di ulteriori valenze simboliche.

Proprio la ricchezza semantica del simbolo sembra ora sostituire e potenziare, in maniera tautologicamente nascosta, quanto invece era troppo palesemente espresso in quelle “griglie di senso” costituite dai “vecchi” titoli delle raccolte che la volontà autorale sembra oscurare. Una apparente “eclissi di senso”, volta non ad allargare il cono d'ombra (il kaos) sull'universo pirandelliano, bensì ad illuminarlo attraverso *percorsi di senso plurimi* che da *Scialle nero* procedono fino all'ultima declinazione in chiave tanatologica di ?????? in *Una giornata*.

La breve disamina della triplice strategia compositiva consente ora di soffermarsi, nello spazio a mia disposizione, soltanto su un *exemplum* – decisamente significativo ma pur sempre unico – della *genesì gemellare* da una *arqueo- raccolta* di riferimento.

L'analisi della raccolta *Terzetti* – come si è detto – esemplifica le connotazioni di modernità di un tipico stilema pirandelliano: la metamorfosi *persona – personaggio*, attraverso due dinamiche genetiche della perfetta *dramatis persona*.

È utile partire da un frammento di intervista rilasciata al Corriere di Sicilia il 25 luglio 1911

- *E le novelle?*

- *Ne ho pronto un volume: uscirà dopo Suo marito, immediatamente prima di I vecchi e i giovani. Sono diciotto novelle, aggruppate tre a tre, sei terzetti, come sei luci di un prisma, ho voluto dare diverse fisionomie della vita”*

⁸ Nino Borsellino, a proposito dei titoli delle prime raccolte: “[...] quattordici titoli, molti dei quali sono etichette “parlanti” dell'umorismo pirandelliano: sottolineano per ossimori e paradossi una fenomenologia del reale colta nelle difformità esistenziali, nelle scissioni o opposizioni di comico e tragico di cui, secondo Pirandello, si compone la vita” *Sul testo delle “Novelle per un anno” in Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., p. 160.

⁹ Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e memoria dotta*, Torino, Einaudi, 1984. Uno studio non del tutto superato per chi voglia, studiando i poeti latini e greci, esaminare la dialettica *auctoritas- imitatio- aemulatio*.

L'idea di una specularità Vita-Arte rappresenta una sorta di tratto distintivo dell'opera di Luigi Pirandello: nel 1922 la già citata *Avvertenza* ad ogni volume del corpus si conclude intorno al topos dello *specchio* che declina in una pluralità di senso più nascosta quanto di "ordinato" e catalogabile è filtrato attraverso l'immagine del *prisma*

*In grazia almeno di questa cura, l'autore delle Novelle per un anno spera che i lettori vorranno usargli venia, se della concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioia avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera*¹⁰

L'idea della frammentarietà è tipicamente moderna: i "tanti piccoli specchi" come frammenti di una unità perduta fanno pensare ad una riflessione di Adorno in un saggio dedicato a Schoenberg¹¹: «[nella modernità] "la dignità della grande opera d'arte passa alle schegge"». ad indicare che la solare e armonica visione del mondo del passato "implode dissolvendosi in una sorta di policentrismo relazionale infinitamente prospettico, generando opere d'arte che, come lacerti di uno specchio frantumato, ne riflettono l'irrecuperabile compiutezza e univocità".¹²

Proprio in quest'ottica – a distanza di oltre un decennio – sembra essere maturata in Pirandello una nuova dimensione speculare: alla ordinata *dinamica prismatica* attraverso cui scompone la realtà, Pirandello accoglie il progetto di una più complessa e frammentaria dinamica fra Arte e Vita riconducibile intorno ad una sorta di *nostalgia catottrica* di matrice estetica: la definizione è presa a prestito da Umberto Eco: «[...] (il sogno semiotico di una immagine che abbia tutte le proprietà dell'oggetto a cui va riferita) nasce proprio da una sorta di *nostalgia catottrica*)¹³».

Il "sogno semiotico" di speculare rimando fra il Kaos della dimensione Reale della Vita e la sua *Riproducibilità estetica* pone il problema della *ipotesi unitaria del corpus*, all'interno della quale si pone il rapporto fra le archeo-raccolte e le definitive *collectiones*. Si tratta della *vexata quaestio* (se ne è già fatto cenno all'inizio del mio intervento) e di cui non è possibile dar conto per ragioni di spazio. Mi limito a citare Lucio Lugnani.

Se cioè fra la microunità della singola novella e la macrounità del corpus, continui a sussistere e ad affiorare, anche contro la (dubitevole) volontà autorale dichiarata nell'avvertenza del 1922, una unità intermedia significativa, quella delle raccolte forti e coese. Mi guarderò bene dal tacere che

¹⁰ In Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., volume I, tomo II, p. 1071.

¹¹ T.W Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955 [tr. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 174]

¹² Enrica Lisciani Petrini, *Presentazione*, in Renato Ricco, *Frammenti di una unità perduta* Plectica, 2007, pp. 7-8.

¹³ Umberto Eco a proposito della relazione di coincidenza fra nome e referente. Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, (1985) III ed. 2001, p. 21

personalmente non nutro molti dubbi al proposito e che la palese contraddittorietà fra intenzioni e prassi pirandelliane [...] mi indurrebbe semmai a non averne alcuno¹⁴

Una ipotesi condivisibile alla luce della meticolosità del *modus operandi* deducibile dalla intensità “affettiva” delle parole finali dell’*Avvertenza*: «Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura».

Lungi da me illustrare dinamiche ermeneutiche estremamente complesse se rapportate allo spazio a disposizione, mi limito ad alcuni aspetti della mia ricerca.

Infatti, per seguire la meticolosità della strategia compositiva pirandelliana può essere utile – ad esempio – analizzare il *processo metamorfico fra Prisma e Specchio* che caratterizza la *genesì gemellare* de *La Giara* e *Il Viaggio* dall’archo raccolto *Terzetti*.

In tal senso sarebbe necessario esaminare alcune coordinate di quello che costituisce un assioma e un imprescindibile punto di partenza dell’estetica pirandelliana: *il personaggio*.

In *Arte e coscienza d’oggi*¹⁵, Pirandello aveva individuato una sorta di percorso etico-teoretico strutturato intorno ad una triade verbale mutuabile dalla vita alla dimensione estetica

Tra causa ed effetti, tra l’azione e i suoi risultati son rapporti uniformi e costanti. Ogni conseguenza è prodotta *necessariamente*. L’etica così intesa ammette però un legame con la conoscenza e con la nozione sintetica dell’universo. *Essere, sapere e operare* sono tre leggi che dovrebbero immedesimarsi e unificarsi. Allora soltanto l’etica può mostrare le necessità d’uniformarsi alle condizioni dell’esistenza, e designare nell’adattamento la norma direttrice della vita, e nello sviluppo percettivo il suo ideale.¹⁶ [in corsivo nel testo]

Il passaggio dalla Vita allo speculare mondo dell’Arte, è funzionalmente piegato non alle implicazioni etiche dell’assunto, quanto al sillogismo estetico-esistenziale connesso alla “norma direttrice della vita”. «*Essere, sapere e operare* sono tre leggi che dovrebbero immedesimarsi e unificarsi».

La drammaturgia del personaggio¹⁷ pirandelliano, nella sua genesi, si muove dunque intorno alla dialettica interazione di questi tre momenti: lo statuto esistenziale passa attraverso una *presa di*

¹⁴ Lucio Lignani, in L. Pirandello, *Novelle*, cit., p. XIII.

¹⁵ Pubblicato ne *La nazione letteraria*, Firenze, anno I, n. 6, settembre 1893.

¹⁶ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960 (terza ed. riveduta 1973), p. 898.

¹⁷ Prendo a prestito la definizione di Nino Borsellino nel saggio *Drammaturgie del personaggio*, ora in *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit.

coscienza del proprio essere secondo molteplici e differenti *epifanie*, connesse al deliberato *agire* o ad un più consueto “strappo nel cielo di carta”. La dimensione dell’oltre diviene il *momento metamorfico* con il quale e nel quale il personaggio – ora, scientemente – deve, in qualche modo, interagire: suicidio o follia sono solo i due più noti esiti drammatici della dinamica del personaggio nella *stanza della tortura* che diviene – allora – la vita¹⁸.

L’interazione della triade verbale – *Essere, Sapere e Operare* – nella nascita del personaggio può allora anche funzionare come discrimine genetico-ferale fra persona e perfetta *dramatis persona*¹⁹: la non-nascita del *personaggio* che resta *maschera* o la morte della *persona* e rinascita nel *personaggio*: una palingenesi che si esplica nel passaggio dall’*avere* vita alla condivisione della dimensione *eternatrice* dell’Arte, l’*essere*.

In questa dimensione si iscrive l’*universalità del personaggio*: «In un dramma immaginato serve un personaggio che *faccia* o *dica* una certa cosa necessaria; ecco quel personaggio è nato, ed è quello, preciso, che doveva essere”[corsivo nostro]»

Posti alcune elementi interpretativi legati al personaggio esaminiamo la struttura della raccolta *Terzetti* e le peculiari connotazioni che la nascita del personaggio riveste nelle due raccolte gemelle da essa derivate: *La giara* (XI) e *Il viaggio* (XII).

La *genesì gemellare* relativa al corpus *Novelle per un anno* contempla con *Terzetti* un esempio che, già all’origine, riveste caratteri di unicità strutturale, debitamente illustrati dall’autore nell’intervista rilasciata l’anno prima della pubblicazione

La genesi gemellare da una medesima archeo-raccolta riguarda infatti anche le sillogi III e IV [*La rallegrata* e *L’uomo solo* da *La trappola*] e V e VI [*La mosca* e *In silenzio* da *Erma bifronte*] Confrontando il medesimo *modus operandi*, *Terzetti* – pur mantenendone la metodologia operativa – rivela un interessante tratto di originalità: i sei *terzetti* dell’archeo-raccolta transitano nelle due nuove sillogi – *La giara* (XI) e *Il viaggio* (XII) – in quasi perfetta bipartizione e alternanza fra micro-*schemata* pari e dispari [Vedasi schema posto in appendice al presente articolo].

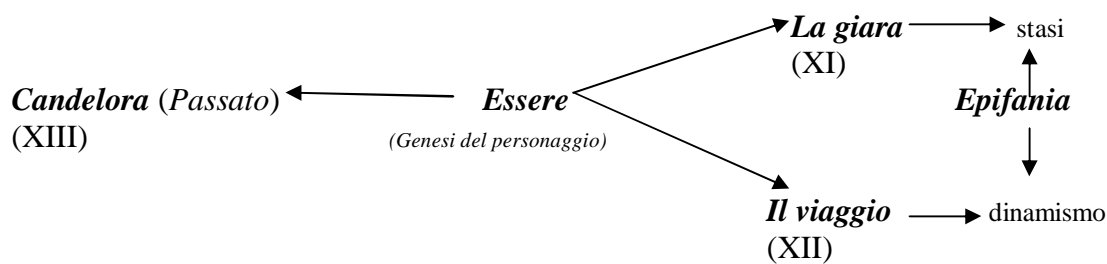
¹⁸ Cfr. due caposaldi del discorso: Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, IV ed. maggio 1988; Elio Gioanola, *Pirandello la follia*, Genova, Il melangolo, 1983.

¹⁹ Per un immediato riferimento vedasi in Lucio Lugnani, *L’infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986 il capitolo I *Sul personaggio*: 1. La perfetta persona; 2. Nascita, vita –morte e miracoli del *personaggio*: “Il *personaggio* proviene certamente dalla dissoluzione e dalla catastrofe della persona [...]”.

Il mutato ordine interno alle singole scansioni ternarie²⁰ – e l’eccezionale smembramento del sesto gruppo – rivela la necessità di rendere diegeticamente flessibili i vari inserti fabulativi ai nuovi universi semantici costituiti dalle raccolte XI e XII del *corpus*.

In tal senso, la visione demiurgica, che ha indagato fino alla X raccolta la nascita del personaggio secondo le due prospettive sceniche del *Sapere* e *Operare* fino alla critica interazione dei due poli, allarga il nuovo orizzonte di indagine a partire dal *focus* genetico dell’*Essere*, secondo una dinamica fabulativa che, evidente nella creazione dell’archo-raccolta, sembra conservarsi *in filigrana* anche nelle due nuove sillogi.

L’espressione: «[...] *ho voluto dare diverse fisionomie della vita*²¹» diviene allora una programmatica indagine sul personaggio, seguito dalla diegetica *camera a spalla* nel suo problematico attraversamento dello “strappo nel cielo di carta”



La genesi crisalidea del personaggio muove da due origini differenti: il tratto connotativo mutuato dall’archo-raccolta Terzetti che prevale ne *La giara* è una *dimensione statica* dalla quale, in un processo maieutico, si compie l’*epifania* dell’Essere, della presa di coscienza del personaggio.

Invece una identica presa di coscienza del “vedersi vivere” investe i personaggi della successiva silloge, *Il viaggio*, ma secondo un *percorso dinamico* che, da spaziale, si allarga nel più simbolico e straniante viaggio oltre gli “gli inesplorati confini dell’anima, attraverso un tipico *descensus in animo*.”

A completare la prospettiva dell’*Essere*, la successiva raccolta *Candelora* offrirà un ulteriore esempio di impossibile metamorfismo eidetico, attraverso l’innaturale tentativo di recupero di una passata ed edenica dimensione esistenziale: una sorta di simbolico e reale *regressus ad uterum*.

²⁰ Per l’articolazione interna e le valenze semantico-strutturali dei singoli terzetti cfr. G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986, pp. 146-169.

²¹ L’intervista, ora, può essere letta nel volume *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, cit., pp. 99-105.

Prescindendo da una sia pur breve analisi dei trenta inserti fabulativi per ovvie ragioni di spazio, si preferisce dar conto di alcuni aspetti più significativi derivanti dall'esegesi delle due raccolte in relazione all'arqueo-raccolta secondo le già ricordate coordinate del Prisma e dello Specchio.

L'idea della frammentarietà dello specchio nella riproducibilità del Reale genera nelle raccolte definitive del corpus una doppia "nostalgia catottrica": estetica e diegetica.

Sul piano estetico il passaggio da una dimensione prismatica ad una "puramente" catottrica è evidente nello smembramento delle sei triadi fabulative troppo schematicamente declinanti una alternanza di dinamiche narrative esemplificate dalla soglia cataforica del titolo. Nelle due raccolte, l'inserimento di *exempla* narrativi extravaganti amplifica le dinamiche narrative sottese alla genesi del Personaggio

Sul piano diegetico è interessante il desiderio, ma nello stesso tempo, l'impossibilità del personaggio di sfuggire alla sua *?????* secondo la assiomatica definizione pirandelliana dell'arte: «bisogna porsi bene in mente che l'arte in qualunque sua forma [...] non è imitazione o riproduzione, ma *creazione*²² [in corsivo nel testo]».

La nascita del personaggio – nelle due potenziali declinazioni della stasi e del dinamismo – si caratterizza come l'impossibile *?????* verso una dimensione catottrica: il *personaggio* non si riflette più nella *persona*.

La diffrazione prismatica operante nella raccolta *Terzetti* costituisce una sintesi ordinata e alternata delle due proiezioni cartesiane della nascita del personaggio:

1. la prevalente dimensione storico-sociale entro cui si compie la metamorfosi/nascita del personaggio (in quelle novelle poi confluite ne *La giara*) determinante una sorta di *medusea stasi poetica*;
2. ed una dimensione più orientata verso la verticalità della problematica intersezione dei propri "confini dell'anima" nella dimensione del reale, attraverso una dimensione odepotica che è sia *viaggio reale* che *superamento degli ??????????*, dei confini dell'anima, in una sorta di dinamismo iniziatico che rappresenta un tratto essenziale delle quindici novelle della raccolta *Il viaggio*.

²² *Teatro e letteratura*, Messaggero della domenica, 30 luglio 1918; in Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, cit., p. 1020.

Ma nella progettazione dell'edificio-summa delle *Novelle per un anno* la genesi del personaggio non è semplicemente articolata secondo una pura scissione dei due momenti – statico e dinamico – nelle due contigue raccolte (XI e XII) secondo un minimo criterio consequenziale di analisi orizzontale e verticale delle dinamiche diegetiche. L'inserimento delle tessere fabulative *ex novo* e la nuova articolazione delle singole triadi pari e dispari, secondo un criterio di minime e significative variazioni, svolge una funzione decisamente più complessa e problematica nella genesi del personaggio.

Il passaggio dallo *status* di persona a quello di *dramatis persona* è sempre filtrato attraverso una problematica presa di coscienza del proprio *Essere* attraverso una differente *dimensione catottrica*: le dinamiche narrative prevalenti ne *La giara* si orientano prevalentemente nel *potere meduseo* che la nuova dimensione del Reale esercita sul personaggio; nella successiva raccolta la metamorfosi/nascita del personaggio si orienta attraverso due dinamiche: innanzitutto, l'impossibile recupero di una rassicurante dimensione dell'Essere attraverso la coincidenza del Nome alla Cosa secondo la funzione connotata come *nostalgia catottrica*; e, in diretta connessione, la conseguente e inevitabile disforica dimensione del *Naufragio catottrico*: il personaggio che si allontana da qualsiasi rassicurante *ubi consistam*, nella sua eterna dannazione del *vedersi vivere*.

Il viaggio oltre i confini dell'anima rappresenta, nella declinazione delle quindici tessere fabulative della XII raccolta, il superamento delle colonne d'Ercole, la modernità del personaggio pirandelliano: nel naufragio dell'io s'infrange il sogno semiotico²³ dell'identificazione fra coscienza ed esistenza, che resta in filigrana il tratto connotativo più aperto alla modernità nella genesi tragica di ogni personaggio pirandelliano

Il rapido excursus impedisce la riposata e necessaria analisi dei fitti richiami diegetici fra le novelle (oggetto di studio della mia tesi di dottorato), tuttavia ha tentato di rendere conto di un meticoloso progetto di strutturazione fabulativa del corpus *Novelle per un anno* decisamente più orientato ad una fine e articolata filigrana diegetica che ad un Kaos fabulativo.

²³ Si prende a prestito la definizione di Umberto Eco a proposito della relazione di coincidenza fra nome e referente [cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.]

LA GIARA (XI)
Firenze, Bemporad 1928

- 2a. La giara
La cattura
Guardando una stampa
La paura del sonno
2c. La lega disciolta
2b. La morta e la viva
Un'altra allodola
4c. Richiamo all'obbligo
4b. Pensaci, Giacomino!
4a. Non è una cosa seria
Tirocinio
6a. L'illustre estinto
Il guardaroba dell'eloqu.
Pallottoline
6b. Due letti a due

TERZETTI
Milano, Treves 1912 – 1913 –
1915

- Il lume dell'altra casa }
Il viaggio } **1**
Ignare }
- 2 { La giara
La morta e la viva
La lega disciolta }
- Il libretto rosso }
Leonora, addio! } **3**
L'uccello impagliato }
- 4 { Non è una cosa seria
Pensaci, Giacomino!
Richiamo all'obbligo }
- Felicità }
L'ombrello } **5**
Zafferanetta }
- 6 { L'illustre estinto
Due letti a due
Leviamoci questo pens. }

Appendice
IL VIAGGIO (XII)
Firenze, Bemporad 1928

- 1b . Il viaggio
3a. Il libretto rosso
La mano del malato pov.
Pubertà
Gioventù
1c. Ignare
5b. L'ombrello
5c. Zafferanetta
5a. Felicità
Spunta un giorno
Vexilla Regis...
3c. L'uccello impagliato
3b. Leonora, addio!
1a. Il lume dell'altra casa
6c. Leviamoci questo pens.

