



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

# Il Modernismo italiano Una categoria critica necessaria eppure ancora indeterminata

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof.ssa Michela Rusi

Prof. Valerio Vianello

**Laureando**

Kevin Di Mario

**Matricola**

864177

**Anno Accademico**

2019/2020

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
<b>UN CONFINE SFUMATO: UNA POSSIBILE CLASSIFICAZIONE</b>	11
I.1. Il contesto storico: il mondo moderno e le nuove frontiere della scienza	11
I.2. Il Novecento plurale: dal Positivismo alle nuove tendenze letterarie	20
I.3. Modernismo: una categoria critica inevitabile eppure indeterminata	29
I.4. Modernismo e Decadentismo: sinonimi? (tra tradizione e innovazione)	34
I.5. Storicizzare il Modernismo: per una possibile classificazione cronologica	41
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
<b>D'ANNUNZIO E IL DECADENTISMO</b>	49
II.1. I caratteri del Decadentismo: origine e consistenza storico-critica	49
II.2. D'Annunzio: una vita da dandy	54
II.3. L'operaio della parola: tra mito e classicità	60
II.4. Una vita come opera d'arte: Andrea Sperelli	66
II.5. La folla, il superuomo, la donna: un'ultima possibile rivincita	74
II.6. Il poeta vate che ama volare: l'ambiguo rapporto con le Avanguardie	83

## **CAPITOLO TERZO**

<b>PIRANDELLO E IL MODERNISMO</b>	<b>91</b>
III.1. I caratteri del Modernismo: temi e stili	91
III.2. Pirandello: l'autocoscienza del moderno	100
III.3. Dai primi romanzi alla poetica dell'Umorismo: il sentimento del contrario	105
III.4. L'identità, il doppio e le trappole sociali: Mattia Pascal	116
III.5. Dalla follia ossessiva alla distruzione dell'io: Vitangelo Moscarda	129
III.6. La critica alle avanguardie e alla modernità: <i>Quaderni di Serafino Gubbio operatore</i>	137

## **CAPITOLO QUARTO**

<b>ANCORA QUALCHE RIFLESSIONE</b>	<b>149</b>
IV.1. Scrittori allo specchio: un rapporto conflittuale	149
IV.2. Così vicini e così lontani: maestri per sempre	158
IV.3. I maestri del Modernismo europeo: contatti e affinità tra Joyce e Pirandello	170

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>187</b>
---------------------	------------

## INTRODUZIONE

Questa tesi nasce in modo alquanto accidentale durante una delle mie giornate passate presso la Biblioteca civica Vez di Mestre in preparazione dell'esame di Teoria della letteratura. Stavo svolgendo in quei giorni una ricerca su Pirandello e la categoria del doppio e, in modo fortuito, mi sono imbattuto su uno dei saggi di Luperini sul tema del Modernismo,<sup>1</sup> categoria che fino a quel momento mi era sconosciuta se non nel campo dell'arte o della letteratura angloamericana.<sup>2</sup>

Questo tema mi ha invogliato a fare nuove ricerche entrando nel vivo del problema e a contatto con una categoria segnata tutt'oggi da un significato «Vague and ambiguous».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mi riferisco al testo di ROMANO LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>2</sup> Valentino Baldi afferma che fino a dieci anni prima dell'uscita del suo saggio «nessuno studioso che volesse riferirsi ad autori ed opere del nostro canone letterario avrebbe impiegato il termine “modernismo” e la situazione attuale non sembra molto cambiata: modernismo in architettura, in teologia, in letterature anglo-americane, ma non nella letteratura italiana tra Otto e Novecento. Se da un punto di vista critico più di una voce comincia a impiegare regolarmente questo termine, la letteratura istituzionale non sembra muoversi nella stessa direzione. Quasi nessuna antologia scolastica, ad esempio, contiene riferimenti ad autori collocabili in un simile movimento: decadentismo, post-simbolismo, avanguardismo e la generica voce “modernità” sono i termini che si utilizzano più comunemente per raggruppare variamente gli scrittori che hanno rivoluzionato la letteratura all'alba del “secolo breve” » (VALENTINO BALDI, *A che cosa serve il modernismo?*, in «Allegoria», 63, 2011, p. 66). A distanza di dieci anni dall'uscita del saggio di Baldi, la situazione, come dimostrerò, non è molto cambiata.

<sup>3</sup> Riprendo i termini da MICHAEL H. LEVENSON, *A Genealogy of Modernism: A study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. VII. La stessa etichetta di Modernismo appare spesso vaga già a partire dalla storia del suo termine, spesso confusa con la categoria storica di Moderno o di Modernismo teologico che si sviluppa negli stessi anni nell'ambiente religioso. Lo stesso Modernismo italiano non può essere identificato semplicemente mediante il riferimento alla produzione europea di cui comunque sono evidenti molte differenze con una matrice in comune nella filosofia della crisi (MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 11-29).

Se da un lato questa categoria manca della precisione di altri “ismi”,<sup>4</sup> dall’altro lato ha avuto grande fortuna nel campo della letteratura angloamericana e sulla scia del successo è divenuta sempre più «inevitabile».<sup>5</sup>

Da circa vent’anni si dibatte sulla possibilità di utilizzare la categoria critica di Modernismo per definire una narrativa innovativa e sperimentale di primo Novecento anche per l’Italia.<sup>6</sup> Da una parte c’è chi ha visto il Modernismo come una categoria «per lo più periodizzante e di tipo storiografica che in qualche modo è già anticipato dal Verismo»;<sup>7</sup> dall’altra parte vi è chi ha tentato di renderlo una categoria interpretativa, volta a definire quell’area di sperimentalismo che si registra nella narrativa italiana di primo Novecento. Infine, chi, come Luperini, ha voluto mediare tra le due posizioni indicando nel Modernismo quel periodo caratterizzato oltre che dallo sperimentalismo dei «movimenti d’avanguardia veri e propri, anche da quegli autori che, pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardistica, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani)».<sup>8</sup> Infatti, «anche se i modernisti costeggiano a modo loro altre grandi esperienze dell’avanguardia europea, dall’Espressionismo al Surrealismo, tuttavia non si dà mai coincidenza con esse»,<sup>9</sup> e addirittura i rapporti tra modernisti e avanguardie possono essere di tipo ironico e critico.

---

<sup>4</sup> «In realtà gli “ismi” non descrivono mai un fatto o un’epoca letteraria [...] Gli “ismi” sono fatti apposta, nella storia artistica o letteraria, per definire un certo insieme di artisti e di scrittori, nessuno dei quali verifica quella definizione» (GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 46).

<sup>5</sup> LUCA SOMIGLI, *Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», n. 63, 2011, p. XXIII.

<sup>6</sup> Per una storia del dibattito sul Modernismo, cfr. L. SOMIGLI, MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, Toronto University Press, 2004.

<sup>7</sup> PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 58.

<sup>8</sup> ROMANO LUPERINI, *Verga Moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. XIII.

<sup>9</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, Pisa, Ets, 2006, p. 13.

In principio era il Decadentismo: questa era la categoria storico-letteraria che per molti anni ha definito la letteratura italiana di inizio Novecento, unendo autori molto differenti tra loro come Svevo e d'Annunzio o Pirandello con Fogazzaro, autori che in realtà non mostrano molte somiglianze se non la coincidenza di aver vissuto nello stesso periodo storico. Difficilmente la pretesa di 'aureola' di d'Annunzio o il suo recupero della classicità può accostarsi alla desolata e amara constatazione montaliana sull'impossibilità di pronunciare verità affermative o di uno Svevo che vede la letteratura come igiene quotidiana o addirittura come un clistere.

Tra Modernismo e Decadentismo persiste molta confusione; ciò «risiede nel fatto che è entrata in crisi la categoria del Decadentismo, cara sia alla cultura idealista che a quella marxista che tendevano a darne una valutazione sostanzialmente limitativa o apertamente negativa». <sup>10</sup> La crisi dello stesso Marxismo come del Realismo ha contribuito successivamente a minare la consistenza del Decadentismo o almeno la sua estensione cronologica che comprendeva l'arco temporale di fine Ottocento fino alle metà del Novecento senza considerare le differenze esistenti tra i diversi autori.

La stagione del Decadentismo è esistita ed essa non è durata che un quindicennio, fra quello che può essere considerato il testo fondante, *Il Piacere* (1889), fino alla diffusione delle riviste fiorentine dell'età giolittiana e in particolare «La voce», per giungere alla pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* (1904) che diede avvio a una nuova fase.<sup>11</sup>

Come suggerisce Maria Antonietta Grignani nel suo studio *Novecento Plurale*,<sup>12</sup> l'inizio del secolo ventesimo è stato talmente ricco di novità sia dal punto di vista storico che letterario che non può essere racchiuso sotto la sola etichetta di "decadentismo" che

---

<sup>10</sup> R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori Editore, 2012, p. 6.

<sup>11</sup> ID., *Dal modernismo a oggi*, cit., pp. 19-33.

<sup>12</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Novecento Plurale*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

oltretutto è connotata in veste negativa non fornendo il giusto peso alle caratteristiche innovative e di rottura con il passato che sono esattamente visibili in autori come Svevo, Pirandello, Tozzi fino a un autore più distaccato cronologicamente come Gadda per la narrativa o Montale, Sbarbaro, Rebora, Saba e in parte Ungaretti per la poesia. Questi autori non sono nemmeno frutto delle innovazioni avanguardistiche; troppo differenti per stile e pensiero.

Tra il Simbolismo della fine dell'Ottocento e il periodo di sperimentalismo dei primi decenni del Novecento si registrano delle fratture scaturite da novità di ordine spazio-temporale (Einstein, Planck, Bergson) e da una nuova concezione dell'uomo frutto delle nuove teorie psicanalitiche di tipo freudiano che impediscono di categorizzare insieme un esteta come Gabriele d'Annunzio, con il suo profondo legame con il classicismo, ben visibile soprattutto nei componimenti poetici, e uno scrittore come Luigi Pirandello che seppur inizialmente legato a un Verismo, non molto lontano da quello verghiano, prenderà presto le dovute distanze.

Tra la fine degli anni '90 e l'inizio del millennio si va definendo un dibattito volto a «mandare in pensione l'improbabile e immensamente fortunata etichetta di decadentismo, — uno strano “movimento” in cui trovano posto Fogazzaro e D'Annunzio accanto a Svevo e Pirandello»,<sup>13</sup> una categoria che appare un grande calderone di poetiche estranee, a favore di una migliore e forse più idonea classificazione dello spazio letterario di inizio Novecento.

Da premettere che il Modernismo non formò mai né un movimento né una scuola. Origina da una stessa cultura ma si irraggia con poetiche tanto diverse da rendere difficoltosa una possibile classificazione.

---

<sup>13</sup> P. PELLINI, *In una casa di vetro*, cit., p. 58.

La categoria analizzata è strettamente connessa al proprio tempo e mira a rinnovare profondamente la letteratura con tecniche moderne. I mezzi che utilizzano questi autori e i modi di proporre le loro idee sono eterogenei. Da qui spesso derivano contorni labili e profili poco netti che spero, attraverso questo lavoro di tesi, di riuscire meglio a definire.

La categoria critica di Modernismo non ha un'unica accezione di tipo cronologico ma anche un valore critico che le conferisce una valenza periodizzante e caratterizzante, non è un contenitore di testi diversi ma ha precisi tratti culturali e artistici distintivi che portano a determinati criteri di inclusione ed esclusione per formare un canone idoneo.

La base «che accomuna gli scrittori modernisti, pur nell'adozione di stili, temi, e soluzioni retoriche differenti, è la convinzione che nel nuovo mondo novecentesco, sempre più pluridimensionale e dunque inconoscibile, la verità sia di fatto irraggiungibile».<sup>14</sup> Tale letteratura non può né avere un lieto fine né può mai esprimersi con un vero finale, «questo atteggiamento di sfiducia nella parola ultima si riscontra anche per ciò che concerne la rappresentazione e la ricerca della verità. Il narratore modernista infatti, pur essendo un attento lettore di Nietzsche (è il caso di Svevo) non abdica alla conquista della verità ma è consapevole che una verità superiore non è mai raggiungibile»;<sup>15</sup> qualsiasi interpretazione del reale è parziale dal momento che «l'oggetto-mondo è sfuggente e quindi mai afferrabile perché frutto di un io che deforma il reale nell'atto stesso di comprenderlo».<sup>16</sup>

Come afferma Donnarumma, «per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una poetica di mediazione: fra istanze soggettive e un

---

<sup>14</sup> M. TORTORA, *Introduzione*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018, p. 12.

<sup>15</sup> ID., *Letterature e politiche culturali: note critiche sul Novecento italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2012, p. 93. Sul rapporto Nietzsche e Svevo, cfr. MARIA ANNA MARIANI, *Svevo e Nietzsche*, in «Allegoria», n. 59, gennaio-giugno, 2009, pp. 71-91.

<sup>16</sup>R. DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, cit., p. 11.

patrimonio collettivo che trascende l'individuo, [...] fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero».<sup>17</sup>

La necessità di dire la verità e l'impossibilità di raggiungerla è il drammatico paradosso che si trovano a scontare gli autori modernisti, ma è anche ciò che caratterizza il loro indice di modernità: «una consapevolezza questa che è in fondo il vero perno portante della narrativa italiana di inizio secolo: o meglio del romanzo modernista italiano».<sup>18</sup>

Queste pagine non hanno l'intento di riassumere e nemmeno di essere esaustive a proposito di un discorso così fecondo come lo è, negli ultimi anni, il Modernismo; mira invece a indagare questa categoria critica fornendo a essa la solidità che ha assunto altrove.

Le motivazioni che mi spingono a mettere in luce questo tema risiedono nell'idea che tra Decadentismo e Modernismo intercorra una soluzione di continuità ma che allo stesso tempo le due categorie siano ben distinte, con una propria caratterizzazione e per questo devono essere valorizzate separatamente.

Questo lavoro nasce con l'obiettivo di esaminare le differenze che intercorrono tra Modernismo e Decadentismo e fare chiarezza su una categoria che diviene sempre più urgente allo scopo di eliminare quel ritardo letterario italiano di inizio Novecento molto discusso dalla critica.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo fornirò la presentazione del contesto storico di primo Novecento, accennando alle diverse scoperte nel campo psicanalitico e scientifico che hanno influenzato e contribuito alla nascita della categoria presa in esame, fornendo un *excursus* sulle differenti tendenze letterarie di inizio Novecento; successivamente preciserò il termine "modernismo" e la sua storia mettendolo in rapporto

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 13.

<sup>18</sup> M. TORTORA, *Letterature e politiche culturali*, cit., p. 95.

con la classica categoria di Decadentismo. Fornirò poi una possibile classificazione di ordine cronologico soffermandomi più dettagliatamente su un possibile Realismo modernista.

Per definire una categoria storiografica e critica occorre anzitutto «cogliere le caratteristiche salienti dei fenomeni, considerando l'omogeneità e le contraddizioni interne attraverso la lettura e analisi dei testi più significativi»:<sup>19</sup>così, nel secondo capitolo analizzerò il Decadentismo attraverso l'analisi dei testi per lo più in prosa di Gabriele d'Annunzio. Nel terzo capitolo, ideale controparte del secondo, analizzerò il Modernismo applicandolo ai romanzi di Pirandello soffermandomi sui temi più significativi per ogni testo da me scelto.<sup>20</sup> Tratto d'unione conclusivo della disamina di entrambi i capitoli sarà l'analisi del rapporto contraddittorio che entrambi gli autori intrattennero con le Avanguardie.

Nel quarto capitolo, che conclude questa breve analisi, cercherò di focalizzarmi su alcuni punti salienti che ritengo fondamentali per enucleare le somiglianze e le differenze che intercorrono tra i due autori trattati, partendo dal dato biografico fino a un possibile confronto sui temi e sullo stile. Accennerò poi al Modernismo europeo fornendo un esemplificativo accostamento tra Joyce e Pirandello, entrambi 'figli' della categoria analizzata, che presentano non poche similitudini nella loro disuguaglianza tenendo sempre presente le discrepanze interne alla categoria analizzata.

In merito a questo arco di problemi che seguono, cercherò di offrire possibili precisazioni e proposte che tendono a dimostrare come oggi non sia più possibile non confrontarsi con questa categoria critica e storiografica.

---

<sup>19</sup> R. LUPERINI, *Introduzione*, in *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, a cura di Romano Luperini, Pisa, Pacini Editore, 2018, p. 12.

<sup>20</sup> I motivi del Decadentismo per d'Annunzio e del Modernismo per Pirandello coinvolgono l'intero impianto letterario di ciascuno dei due autori presi in esame. Solo per motivi di sintesi e di scelte di lavoro, analizzerò una cernita di romanzi fornendo quando è utile all'analisi riferimenti all'arte poetica, saggistica e teatrale.

## CAPITOLO PRIMO

### UN CONFINE SFUMATO: UNA POSSIBILE CLASSIFICAZIONE

#### I.1. Il mondo moderno e le nuove frontiere della scienza

Il periodo storico che va dalla fine del XIX secolo agli inizi del XX è considerato da molti critici come uno dei momenti più importanti della storia dell'intera umanità per gli sconvolgimenti epocali che si susseguirono sulla scena mondiale in tutti i campi. L'idea che il nuovo secolo avrebbe aperto un periodo di progresso e crescita illimitata in tutti i settori dalla scienza alla politica «si accompagnava all'inquietante constatazione che un lento ma inarrestabile processo di erosione stava minando il vecchio ordine europeo»<sup>1</sup> e con esso i principi e i valori che fino a quel momento avevano retto il mondo. Con la «grande depressione» del 1873, la civiltà borghese vive un vero e proprio periodo di rallentamento diventando «un fenomeno endemico e continuativo»;<sup>2</sup> per la prima volta entra in crisi quella fiducia nell'idea di progresso teorizzata e costruita dalla filosofia e dalla sociologia positivista. Tutto ciò è vissuto ancora più dolorosamente dall'inasprirsi del conflitto sociale tra borghesia e proletariato e la successiva nascita delle moderne organizzazioni della classe

---

<sup>1</sup> FULVIO CAMMARANO, GIULIA GUAZZALOCA, MARIA SERENA PIRETTI, *Storia contemporanea, dal XIX al XXI secolo*, Milano, Le Monnier Università, 2015, p. 77.

<sup>2</sup> PAOLO GIOVANNETTI, *Decadentismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016, p. 7.

operaia che ne sanciscono lo scontro. In un momento in cui le contraddizioni della rivoluzione economica cominciano a emergere in maniera dirompente, la reale fiducia nel progresso sembrava sempre più labile e la ragione appariva affievolita dall'avvicinarsi di lunghe ombre individuali e sociali. Tutte queste tensioni, il più delle volte irrisolte, sfociarono in rivendicazioni di vario genere o in uomini incapaci di agire caratterizzati da una profonda inettitudine portati a lampi di delirio e strane ossessioni.

I profondi cambiamenti determinarono un nuovo assetto geo-politico e molte novità nelle economie europee con una serie di problemi che sarebbero sfociati in due grandi guerre mondiali: «la nuova economia liberoscambista minaccia il vecchio mondo, mentre l'arte e la letteratura saranno i veri protagonisti ed interpreti di questa *krisis* favorendo la nascita di nuovi linguaggi e nuove espressioni estetiche».<sup>3</sup> A tal proposito Nietzsche, in una delle sue riflessioni, scrisse: «ora si verifica qualcosa di necessario, i segni di ciò sono dappertutto, per questi segni non mancano che occhi. Non lodo, né qui biasimo che ciò accada: io credo che ci sia una delle crisi più grandi, il momento della più profonda autoriflessione dell'uomo: che poi questo uomo si riprenda, che riesca dominare questa crisi, è questione della sua forza: è possibile».<sup>4</sup>

Nell'Ottocento le scoperte scientifiche e tecnologiche non solo diedero nuovi impulsi alla produzione meccanica e industriale ma modificarono il volto della società «che assunse un aspetto decisamente moderno con la diffusione del motore a scoppio e dell'elettricità, l'ampliamento dei trasporti, l'utilizzazione del telegrafo senza fili, del telefono e la nascita del cinema».<sup>5</sup> Ma la fiducia nella scienza, nel razionalismo ottimistico che caratterizzava la

---

<sup>3</sup> UGO RUFINO, *Contesto storico e avanguardie europee: il caso del futurismo italiano*, «Cuadernos de Filología italiana», 2009, vol. 16, p. 202 <https://core.ac.uk/download/pdf/38830514.pdf> (data di ultima consultazione 10/11/2020).

<sup>4</sup> FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *La volontà di potenza: frammenti postumi 1887-1888*, trad. it. di Giulio Raio, Roma, Newton Compton, 1993, 2.ed. (Roma 1984), p. 74.

<sup>5</sup> CLAUDIA SALARIS, *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016, p. 7.

cultura dell'epoca fu messa in discussione dalla nuova teoria dei quanti di Planck e delle scoperte sulla relatività di Einstein e una reazione al determinismo fu apportata dalla filosofia di Bergson che si opponeva al puro razionalismo e che riuscì a entrare effettivamente nelle viscere del reale.

Le novità introdotte da Einstein spazzarono via per sempre i valori assoluti del Positivismo, «l'uomo moderno crede in modo sperimentale ora in questo ora in quel valore e poi lo lascia decadere: la sfera dei valori superati e decaduti diventa sempre più grande; si sente sempre più il vuoto e la povertà di valori, il movimento è inarrestabile benché sia stata tentata in ogni modo la decelerazione».<sup>6</sup> Le solide e alquanto austere fondamenta su cui si ergeva il mondo non stavano più in piedi: da una parte la scoperta della relatività diede un forte impulso alla fisica moderna e allo studio dell'atomo, dall'altra parte le nuove scoperte fecero crollare il metodo galileiano su cui si basava la scienza ottocentesca; tutto ciò ebbe un forte impatto sullo strato filosofico e culturale della società contribuendo a minare la fiducia nell'oggettività delle cose.

Con l'inizio del Novecento tutto il mondo precedente viene messo in discussione. Lo spirito positivista passò il testimone a un contesto storico fatto di incertezze in cui fanno la loro comparsa nuovi movimenti artistico-letterari volti a interpretare il presente alla luce dell'instabilità, dell'indeterminatezza e del provvisorio senza rinunciare mai alla ricerca di una possibile verità. Le nuove scoperte nel campo scientifico e l'affermarsi di teorie irrazionalistiche «decostruiscono la figura dell'intellettuale immettendolo in una fortissima crisi».<sup>7</sup> L'intellettuale non è più portatore di valori universali come l'amore di patria, l'unità, la famiglia, ma tutto è svuotato e ha bisogno di avere un nuovo senso. Questo sentimento di

---

<sup>6</sup> F. W. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, cit., p. 74.

<sup>7</sup> GENNARO SASSO, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, 2 ed., (Bologna, 1984), p. 62.

vuoto, di disgregazione in cui la logica lascia posto all'intuizione, all'occulto, all'inconscio appaiono nuovi mondi da esplorare.

La letteratura che si sviluppa in questi anni è fortemente relazionale; «l'incontro è un evento»<sup>8</sup> nella maggioranza dei casi presuppone un interscambio, non necessariamente di parole ma che in qualche modo aiuta a comprendere le molteplici sfaccettature di sé che da soli non è possibile percepire. Nella letteratura moderna l'incontro diviene un artificio della trama, uno specchio in cui guardarsi, un mezzo di confronto che non comporta mai una vera comprensione di sé e dell'altro. La trama si trasforma «in un insieme di corpuscoli impazziti, si sfilaccia, si perde in una miriade di incontri che possono realizzare o meno l'evento».<sup>9</sup>

Tutti i valori della ragione umana vengono messi in discussione. Il dubbio è un nuovo punto di partenza per ogni possibile ricerca e si oppone a una verità oggettiva; si viene ad affermare la natura dubbiosa in ogni campo di conoscenza e della letteratura stessa con un continuo confronto tra ciò che appare e ciò che è reale, tra il pensiero che si ha di sé e quello che gli altri pensano di noi: «il Modernismo è dunque un'arte del dubbio»<sup>10</sup> in cui tra le numerose linee tematiche scaturisce quella di una continua indagine nella quale la verità si esibisce proprio come una particella subatomica della quale non si può determinare la posizione esatta con una sua fondamentale proprietà: l'assenza.

La letteratura vede il progresso con uno sguardo contraddittorio: da una parte le Avanguardie guardano alle innovazioni con entusiasmo, dall'altra parte i modernisti hanno con esse un atteggiamento ambiguo; «non si sono rifiutati di integrarli all'interno della

---

<sup>8</sup> R. LUPERINI, *L'incontro e il caso: Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma, Laterza, 2017, p. 6.

<sup>9</sup> V. BALDI, *La psicanalisi e le altre influenze scientifiche*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 187.

<sup>10</sup> Riprendo il concetto di "dubbio" come tratto peculiare della letteratura modernista da MADDALENA GRAZIANO, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 113.

propria opera mantenendo, nel contempo, un atteggiamento di sospetto nei confronti del progresso».<sup>11</sup>

Fondamentale fu anche il conflitto di classe tra il movimento operaio e l'antica classe borghese. La nascita di nuovi sistemi di lavoro, come la catena di montaggio, comporta un sentimento di alienazione nei confronti del proprio lavoro e della propria vita, «il sistema fabbrica tende ad estraniare la persona, ad omologarla alle altre, a farle perdere la propria identità di cui si farà interprete molta della letteratura del tempo».<sup>12</sup> Diviene allora consuetudine che ciascuno tenda a distaccarsi da sé creando un proprio doppio che meglio si adegui al difficile rapporto di convivenza con l'altro e con l'intera società così che, gli sdoppiamenti si moltiplicano come in un labirinto di specchi, come sintomi di un'incipiente perdita di controllo, follia e ossessione.

Discipline come la psicologia, l'antropologia e la sociologia si fanno interpreti di questi cambiamenti epocali studiando gli aspetti più irrazionali della vita collettiva, mettendo in luce il malessere dell'uomo. La stessa malattia mentale diviene una costante di questi anni; la cura di essa acquisisce valore letterario così che non mancano opere che mettono in evidenza il rapporto medico-paziente.<sup>13</sup> Di fronte al malessere dell'uomo e dell'intera società che porta alla nevrosi, alla follia, a stadi depressivi, tra teorie e ipotesi, si fa strada un uomo che da lì a poco cambierà per sempre la conoscenza della psiche umana: Sigmund Freud.

La psicanalisi, di cui quest'ultimo è ritenuto tradizionalmente il padre, è «pronta a scavare nel ventre della psiche umana prendendo spunto da una serie di intuizioni che spesso

---

<sup>11</sup> V. BALDI, *La psicanalisi e le altre influenze scientifiche*, cit., p. 186.

<sup>12</sup> ANNAMARIA CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 2015, p. 9.

<sup>13</sup> CARLO DI LIETO, *Il mito della Malattia mentale*, in *L'io diviso*, a cura di Carlo Di Lieto, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 23-133.

avevano origini da antichi miti o da paure ataviche che avevano finito con il nascere di paure ancestrali da cui erano scaturiti pregiudizi di vario genere».<sup>14</sup> Freud ne fornisce una regola, assembla vari elementi latenti in tanta cultura precedente elevandoli al rango di scienza, metodologia e cura. Una teoria che permette di frantumare l'uomo mettendo in evidenza i suoi aspetti più profondi, contraddittori, nascosti da cui nascono le pulsioni che guidano l'istinto e l'azione degli individui e la cui interpretazione non è più lasciata al caso ma ha specifici metodi in cui la stessa scrittura si eleva a mezzo di comprensione dell'uomo.

Gli anni Venti, 'la Belle époque' che precede il disastro, furono quelli in cui il verbo freudiano iniziò a propagarsi fra gli intellettuali italiani grazie al lavoro di allievi diretti come Edoardo Weiss. La cultura psicoanalitica, dalla terra d'origine viennese, «è giunta in Italia dalla città di Trieste, ma si è espansa in tutta Europa con l'estetica freudiana. La psicanalisi è un metodo d'indagine dei fenomeni psichici e psicologici, estensibile alla sfera culturale, che soggiace all'opera come motore attivo di una dinamica afferente a manifestazioni creative, sogni, sintomi, motti di spirito».<sup>15</sup> Per questi scrittori «la fondamentale scoperta di Freud [...] è quella di un mondo retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il mondo cosciente [...]. Egli non fu il primo a parlare di inconscio, su cui molto già si sapeva, ma fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano regno dell'illogico, sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scoprì con un colpo straordinario di genio».<sup>16</sup>

Bisogna premettere che fin dagli esordi «la psicanalisi ebbe vita assai stentata sino a metà degli anni Cinquanta. Bloccata prima dalla politica culturale del Fascismo e poi dalle

---

<sup>14</sup> FRANCESCO GAZZILLO, FRANCESCA ORTU, *Sigmund Freud: la costruzione di un sapere*, Roma, Carocci, 2013, pp. 17-18.

<sup>15</sup> C. DI LIETO, *L'io diviso*, cit., p. 15.

<sup>16</sup> IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1981 (London 1975), p. 105.

tre correnti ideologiche prevalenti nell'immediato dopoguerra idealista, marxista, e cattolica, in competizione fra di loro ma di fatto solidali nel respingere le tendenze della cultura europea più avanzata»,<sup>17</sup> le opinioni sulla psicanalisi non sono mai scese da sentimenti contrastanti e intensi: c'è chi crede in essa come strumento di comprensione e chi ne deride con un grande spirito sarcastico. Nel periodo fascista ebbe diffusione ristretta nell'area triestina<sup>18</sup> «ma grazie all'influenza del 'caso Zeno' sulle riviste principali dell'epoca come *Solaria*, con cui collaborò lo stesso Debenedetti, studioso di Svevo, si iniziò a diffondere tra gli uomini di cultura».<sup>19</sup> Solo con l'arrivo dello psicanalista Weiss,<sup>20</sup> allievo a Vienna di Freud, la psicanalisi fece il suo ingresso a Roma producendo «un febbrile interesse culturale e, insieme, un nevrotico, endogamico circuito chiuso di pazienti, amici e terapeuta [...] raccontando al loro psicanalista i loro sogni e quelli che gli altri pazienti hanno loro indebitamente raccontato, in una viscerale e soffocante ossessione»;<sup>21</sup> poco dopo giungerà a Firenze, grazie al contributo di Montale come promotore dei romanzi di Svevo.<sup>22</sup> In tal modo, venne divulgata a un pubblico sempre più ampio, divenendo essa una sorta di moda per la classe borghese. L'incontro è bilaterale, la stessa «psicanalisi ha incontrato la letteratura, da cui ha attinto non solo storie, trame e situazioni psicologiche tipiche, ma anche strutture narrative e modi della costruzione formale, realizzando con la poesia e la narrazione un confronto a volte serrato».<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, cit., p. 53.

<sup>18</sup> «Dal 1919-1930 furono a Trieste "gli anni della psicanalisi" grazie all'uscita della *La coscienza di Zeno* e del *Canzoniere* di Saba», cfr. GIORGIO VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Studio tesi, 1985, p. 8.

<sup>19</sup> Ivi, p. 9.

<sup>20</sup> Da notare che nel 1931 a Roma Weiss pubblicò uno dei suoi romanzi più famosi citando lo stesso Saba e Svevo, da qui è deducibile un avvicendamento tra psicanalisi e letteratura (EDOARDO WEISS, *Elementi di psicanalisi*, Pordenone, Studio tesi, 1985, p. 15).

<sup>21</sup> ANGELO ARA, CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 82-83.

<sup>22</sup> Montale dichiarò che grazie a Svevo divenne "quasi triestino" ed entrò a conoscenza della psicanalisi (EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, p. 278).

<sup>23</sup> GIANFRANCO ALFANO, CARMELO COLANGELO, *Il testo del desiderio: letteratura e psicanalisi*, Roma, Carocci, 2018, p. 11. Per una storia della psicanalisi, cfr. MATILDE VIGNERI, *La cultura della psicanalisi in*

Alla base di questo interesse reciproco c'è la voglia di conoscere l'inconscio, «un particolare regno della psiche con impulsi di desiderio propri, con una propria forma espressiva e con propri meccanismi psichici che non vivono altrove»<sup>24</sup> che viene studiato in maniera diversa e parallela sia dalla psicanalisi che dai nuovi romanzi dell'epoca.

Sempre in questo periodo nasce una nuova visione del tempo che prenderà le distanze dal classico postulato di un tempo assoluto tipico della fisica newtoniana: «Einstein introduce nella scienza della modernità un tempo relativo che sconvolgerà le visioni stesse dello spazio [...]».<sup>25</sup> Queste scoperte sconvolsero le percezioni stesse della realtà e troveranno indubbie corrispondenze nel campo estetico e letterario come anche nel montaggio cinematografico che influenzò Joyce che «riuscì a riprodurre con varie tecniche narrative l'esperienza della simultaneità dell'istante e del tempo presente».<sup>26</sup> Lo stesso tempo sembra moltiplicarsi: c'è un tempo pubblico con dei doveri e un tempo personale e intimo che spesso scorrono in contraddizione e sincronizzarli appare impossibile. Nasce in questi anni la potente metafora del tempo come flusso; esso scorre incurante dell'uomo e lo trascina con sé in tutta la sua drammaticità. La nascita delle rappresentazioni cinematografiche sembra riuscire a mettere in luce questo tempo nuovo fatto di sogni, illuminazioni ed epifanie; l'autore non è più padrone della propria casa, l'immaginazione provocata dalla lettura di un libro lascia il passo alla rappresentazione visiva e alle emozioni delle parole si sostituisce un linguaggio visivo che toglie la forza all'immaginazione.

---

*Italia*, in *Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 21-50.

<sup>24</sup> S. FREUD, *Introduzione alla Psicanalisi*, trad. it. di Marilisa Tonin Dogana e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (1917) p. 219.

<sup>25</sup> JOHN PICCHIONE, *Il modernismo e il tempo: rivolgimenti concettuali identitari e formali*, in «Acme», v. 68, n. 2 2015, p. 17.

<sup>26</sup> GIANLUCA LIGI, *Il senso del tempo: Percezione e rappresentazione del tempo in antropologia culturale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2011, p. 25.

La filosofia ottocentesca si era arricchita di grandi pensatori come Schopenhauer, Kierkegaard e successivamente Nietzsche; questi maestri del ragionamento suggestionarono pienamente le idee di inizio Novecento. La direzione del pensiero è radicalmente critica, la società è in continuo esame, c'è chi si spinge alla accettazione passiva della realtà (Schopenhauer) e chi prefigura l'accettazione attiva di essa (Nietzsche). Quest'ultimo autore rompe completamente con la tradizione morale occidentale; con l'avvento del Cristianesimo infatti, secondo Nietzsche i deboli hanno smesso di comandare sui forti attraverso la loro forza vitale e si sono serviti di valori morali per dominare sulle masse; i valori cristiani infatti si fondono sulla debolezza dell'uomo; egli invita l'uomo ad andare oltre se stesso, oltre le proprie pulsioni distaccandosi dal quel male di vivere sociale.<sup>27</sup>

Secondo il filosofo la morale è un male da estirpare, solo attraverso la morte di Dio l'uomo può ribellarsi contro tutti quei valori (moralì) che lo hanno reso debole. Il senso di colpa lo incatena e blocca l'azione che lo porta oltre (*uber*), ma non tutti sono capaci di potere (di attuare una volontà di potenza); da qui la famosa immagine, ripresa da molta letteratura coeva, spesso travisata, dell'*Übermensch*.

In questa realtà discontinua e frammentaria, l'individuo è protagonista della scena e dell'arte con il proprio profondo senso di inadeguatezza e di instabilità, per cui Mattia Pascal o Zeno Cosini sono protagonisti dei loro romanzi ma anche doppi di ciascun uomo. Per loro nessuna salvezza (concetto eminentemente cristiano e forse ora insensato) ma solo il lasciarsi trasportare dal flusso vitale; a guidare non c'è più un possibile Dio ma tutto è lasciato al caso, non rinunciano però a un viaggio estenuante dentro di sé, ciascuno in modo differente.

---

<sup>27</sup> Teoria della morale del risentimento, fondata sulla rinuncia e non sulla affermazione di sé (CARLO GENTILE, *Introduzione a Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 61-96).

## I.2. Il Novecento plurale: dal Positivismo alle nuove tendenze letterarie

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo si ha una frattura radicale con i linguaggi letterari vigenti. La cultura letteraria mira a porre i codici artistici all'altezza delle novità intervenute nei rapporti dell'uomo con quanto lo circonda; la letteratura, che riproduce i propri tempi, non può più esprimersi con i modi e le tecniche tipiche del Positivismo. Le grandi ere del Verismo e del Realismo sono giunte al tramonto. Queste correnti letterarie che descrivevano la realtà fotografica delle cose, «con le innovazioni intervenute nel campo filosofico, psicologico e scientifico, devono cedere il passo a nuove correnti letterarie capaci di raccontare un mondo frantumato e relativo».<sup>28</sup>

La letteratura italiana del Novecento si potrebbe rappresentare come una serie di insiemi con intersezioni più o meno ampie, dato che sono cospicue le sovrapposizioni fra movimenti e poetiche, singole o collettive, ritenute distanti fra di loro ma all'opposto spesso coesistenti, sia pure a volte in contrasto dichiarato o alluso. Forse mai come nel Novecento si svilupparono tante correnti letterarie, tanti modi di esprimere la *Krisis*.

Le esperienze artistiche di un periodo ricco come quello tra la fine dell'Ottocento e il secondo dopoguerra sono molteplici ed è impossibile sintetizzarle esaustivamente, ma è rilevante comprendere in che modo la scomoda categoria di Modernismo possa collocarsi all'interno della storia letteraria italiana.

Nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento un gruppo di francesi con a capo Verlaine manifestò il proprio disagio esistenziale e la propria critica contro la borghesia. La nascita del Decadentismo si colloca tradizionalmente nel 1883 «giorno in cui sul periodico francese intitolato “Le Chat Noir” compare un sonetto di Paul Verlaine intitolato *Langueur* che inizia con il proverbiale verso “Je suis l'Empire à la decadence”»;<sup>29</sup> a differenza di altre culture

---

<sup>28</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 31.

<sup>29</sup> Ivi, p. 33. Inoltre, nell'aprile del 1886 Anatole Baju fece uscire la rivista *Le Décadence* in cui rivendicava

letterarie che si diffusero contemporaneamente, gli artisti decadenti, seppur critici nei confronti della borghesia, sembrano talvolta accettare con sconcerto e sfiducia la società in cui vivono; ciò che appare bizzarro è l'assunzione di consapevolezza e quasi di orgoglio nell'appartenere a una società in piena decadenza, felici di immettere la propria opera artistica in un mondo corrotto.

L'obiettivo appare quello di salvare ed esaltare l'arte come esperienza assoluta, come conquista della bellezza, come identità superiore, che si rivela anche in forme esteriori, nello sfarzo, nell'eleganza, nell'abbaglio degli ornamenti. L'Estetismo diviene in poco tempo la nota dominante di questo movimento, nessuno spirito realmente anarchico o radicalmente critico: esso mira solo a rivendicare per l'arte la dovuta rilevanza e a impossessarsi del mondo borghese soggiogandolo con una sagace azione di mercato e con moderni mezzi spettacolari di propaganda e comunicazione, offrendo immagini eleganti, bizzarre e morbose. Gli artisti decadenti si distaccano dalla 'volgare folla'; non mancano di denunciare la crisi dell'umanesimo causata dai valori della nuova società capitalista. Le arti, specchio di questa società, risentono della crisi e contro essa devono difendersi. L'antidoto è l'arte stessa e come tale deve elevarsi dalla corruzione del tempo ma, inspiegabilmente, gli artisti non mancano di contemplare la vita mondana, frivola e capricciosa. In Italia, il perfetto rappresentante del Decadentismo e della figura del dandy, soggetto metropolitano infastidito e annoiato dalla borghesia di cui però è membro e ne incarna un aspetto culminante, non può che essere Gabriele d'Annunzio.

La ricerca di nuovi linguaggi che superino i codici tradizionali e rompano con gli schemi borghesi riceve una spinta ulteriore dall'imporsi di nuove tecnologie fondate sull'uso

---

un valore positivo per questo gruppo di scrittori. Per una storia del Decadentismo e della natura negativa del suo termine (FRANCESCO FLORA, *Il Decadentismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati Editore, 1975, pp. 761-804).

della macchina, dalle sempre nuove possibilità di riproduzione in serie, dall'esperienza estetiche e dalla velocità che sembra impossessarsi di ogni frammento di vita.<sup>30</sup>

Come ricorda Romano Luperini: «i primi due decenni del Novecento inaugurarono la fine dei rapporti causa-effetto, delle sicurezze nei ritratti psicologici, delle strutture del romanzo e della poesia: presuppongono la fine del naturalismo da un lato, ma anche dell'estetismo decadente dall'altro».<sup>31</sup>

Protagonisti indiscussi di questi nuovi percorsi artistici sono i movimenti di Avanguardia che intervengono concretamente nella nuova dialettica della comunicazione artistica, con modalità e forme spesso aggressive, quasi a voler 'uccidere' tanta cultura precedente. Se il Decadentismo guarda al passato ancora in modo romantico, rimpiangendo le gloriose avventure di eroi epici o designando possibili nuovi eroi, le Avanguardie cercano di anticipare i segni di un futuro vitale e libero dagli schemi ereditati, intervenendo in modo militante nella dialettica della comunicazione moderna. Queste novità artistiche e letterarie nascono dalla collaborazione tra artisti e scrittori che elaborano assieme linee programmatiche e si organizzano per pubblicizzarle e diffonderle nella cultura del proprio tempo, senza risparmiare critiche al mondo accademico visto come arretrato e unico barlume di salvezza dell'antichità.

L'Avanguardia non è solo un movimento letterario ma totalizzante che si insidia in ogni frammento di vita. Tali autori si affidano alla psicologia, all'irrazionale, alla forza e da ciò ricavano un impulso alla nuova sperimentazione. Lo stesso linguaggio assume un nuovo valore: il significante non è più un puro accessorio e la stessa *dispositio* del testo assume valore espressivo.

---

<sup>30</sup> Tale concetto ritorna anche in ÉMILE ZOLA, *La bestia umana*, trad. it. di Francesco Francavilla, Milano, Rizzoli libri, 1976 (1890).

<sup>31</sup> V. BALDI, *A che cosa serve il modernismo?*, cit., p. 72 e cfr. R. LUPERINI, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

Tra queste Avanguardie si annoverano: l'Espressionismo, il Futurismo, il Surrealismo; ognuna di esse nasce da un forte spirito moderno e risponde ai problemi del passato in modo differente con un comune principio di volta in volta antiborghese, anarchico o rivoluzionario.

In Italia il Futurismo è l'espressione che ha avuto una fortuna maggiore e ha saputo interpretare al meglio questa volontà di frattura. Seppure la sua estensione temporale sia stata di breve durata, è stata capace di influenzare i migliori scrittori italiani ed europei contemporanei e delle generazioni future. Prese l'avvio da quei rivolgimenti sociali, culturali, economici che hanno segnato la società di massa, «in cui il ruolo dell'arte è entrato in crisi, perdendo la sua aura di sacralità».<sup>32</sup> Il Futurismo si pone l'obiettivo di riconsegnare all'arte la dovuta importanza; scopo era quello di ricostruire il mondo in maniera totalizzante, non solo nell'arte ma in ogni aspetto del pensiero e della vita. I futuristi basarono la loro estetica sulle nuove tecnologie, espressione a loro volta dell'accelerazione meccanica nella civiltà della macchina in contrapposizione a ogni forma di passatismo, ma finirono poi con l'essere pura espressione attiva e consolidata dello stesso regime fascista, questo perché il fulcro del loro interesse era la società capitalista e il ruolo che l'intellettuale potesse assumere nella modernità.<sup>33</sup> Tale movimento riuscì a riportare la cultura italiana in primo piano dopo un periodo di lungo oblio in cui appariva secondaria a tanta letteratura tedesca, francese, inglese. Al centro di questo ambizioso progetto c'è un 'uomo nuovo': Filippo Tommaso Marinetti, il quale riuscì in anticipo a comprendere come l'arte dovesse appropriarsi di tutte le innovazioni moderne, «senza esitare a contaminarsi con i problemi

---

<sup>32</sup> C. SALARIS, *Futurismo*, cit., p. 10.

<sup>33</sup> Sul nuovo ruolo dell'intellettuale a inizio Novecento, cfr. ALFRED SOHN-RETHEL, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, trad. it. di Vera Bertolino e Francesco Coppellotti, Milano, Feltrinelli, 1977 (Frankfurt am Main 1970).

della vita quotidiana, la massificazione e l'attualità».<sup>34</sup> Egli si fece interprete della velocità e della soggettività comprendendo «il nuovo senso del mondo».<sup>35</sup> Nel suo programma, «l'arte, la letteratura, la cultura non potevano essere frutto del singolo ma divenivano attività prodotte dalla collettività basate sulla creatività come strumento per rigenerare e innalzare gli uomini».<sup>36</sup> Alla base del Futurismo c'è l'uomo stesso e le sue opere: uccidere Dio e la sacralità dell'arte è l'unico modo per rendere ciascuno consapevole di sé e per restituire all'individuo la sua forza antica eliminando quel moralismo cristiano che impediva agli uomini una vita attiva bensì costantemente offuscata dal senso di colpa e di peccato. Alla solitudine dell'artista-poeta nella società industriale si sostituisce un protagonismo intellettuale capace di attivare la folla, nella continua ricerca di un rapporto diretto con il pubblico, anche attraverso le famose «serate futuriste».<sup>37</sup>

Un'Avanguardia tutta soggettiva fu sicuramente l'Espressionismo che forse più di tutte riuscì a entrare nelle viscere del reale, un movimento estremamente eterogeneo e articolato capace di esprimere con forza tutto ciò che poteva essere celato nell'anima umana, senza mediazioni o filtri. Questo movimento artistico si diffuse per lo più in Germania (1905-1925) e certamente influenzò i grandi artisti italiani di primo Novecento. L'arte non doveva colpire l'occhio e dunque la superficie delle cose, ma doveva giungere alla sfera interiore, dell'anima umana, facendosi espressione della drammaticità del mondo attraverso la violenza cromatica e descrizioni spesso desolanti o violente, fino a essere lugubri e funeree.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 11.

<sup>35</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 60.

<sup>36</sup> C. SALARIS, *Futurismo*, cit., p. 12.

<sup>37</sup> La prima grande serata futurista avvenne nel 1909 riscontrando un grande successo così da essere riprodotta in molte città. «Il filo conduttore delle serate era quello di intrattenere il pubblico provocandolo e contemporaneamente diffondendo le idee futuriste. Spesso la provocazione era voluta, concedendo i primi posti a persone irruente, oppure assegnando lo stesso posto a più persone. In genere le serate si concludevano con l'intervento della polizia che faceva sgomberare il teatro e arrestava gli organizzatori» (MARIO MUSELLA, *Serate futuriste: gli strepitosi vagiti dello spettacolo d'avanguardia italiano*, Napoli, Editore Diana edizioni, 2019, p. 40).

La Prima guerra mondiale appare ai grandi letterati come la tragica conferma della loro visione manifestamente apocalittica. Essi mettono in risalto «il disagio del tempo moderno, l'assenza di dialogo, la solitudine i turbamenti dell'uomo, 'l'urlo' verso quel mondo indifferente dell'uomo che non sa ascoltare».<sup>38</sup> Da tutto ciò derivano raffigurazioni e descrizioni di una umanità tragica, angosciata, «pervasa da un senso di morte e di distruzione, con un linguaggio, una sintassi, una metrica sconvolta che influenzarono il teatro di Pirandello e le liriche di Campana. C'è da aggiungere che a distinguerlo dal futurismo è una spiccata avversione contro la modernità e contro la società che invade l'io e che ne è noncurante».<sup>39</sup>

Il Surrealismo fu un movimento letterario e artistico che aveva l'intenzione di esprimere una realtà superiore, fatta di sogni e di irrazionalità, forse l'Avanguardia che più di tutte fu caratterizzata dalle innovazioni della psicanalisi e dei saggi di Freud. Essa ebbe come principale esponente André Breton, uomo affascinato dalla lettura de *L'interpretazione dei sogni* di Freud, il quale vedeva come inaccettabile il poco spazio che i sogni e l'inconscio hanno avuto nella storia e continuano ad avere nei tempi moderni. Questi artisti danno voce ai pensieri nascosti, ai tabù, ai desideri inesprimibili, all'ossessione, alla sessualità; essi vogliono liberare l'uomo dalle convenzioni sociali e dagli schemi culturali vigenti; uno dei temi fondamentali fu l'incesto o il sentimento omosessuale che influenzò molto la poesia e narrativa italiana, e non ultime le novelle pirandelliane.

Le caratteristiche della nuova letteratura appena elencate sono comuni alla maggioranza degli scrittori che si muovono nei primi decenni del Novecento, ma quasi nessuno tra questi è capace di oltrepassare la violenza della rivolta per realizzare nuovi flussi narrativi o rilevanti opere poetiche che permettano di superare i limiti e beneficino di questo

---

<sup>38</sup> LADISLAO MITTNER, *L'espressionismo*, a cura di Paolo Chiarini, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 14.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

clima per creare testi che possano rientrare nel canone letterario. Sono pochi gli autori di questi anni a possedere una consapevolezza matura, un solido clima letterario e un reale sguardo sul mondo.

Le Avanguardie rientrano pienamente nella cultura modernista; «tuttavia non esauriscono le possibilità del Modernismo, ne esprimono solo un versante, quello più oltranzista, volto a rompere i ponti col passato [...]».<sup>40</sup> Occorre poi distinguere alcune grandi esperienze artistiche di autori relativamente isolati che non costituiranno mai un movimento univoco ma che allo stesso modo saranno capaci di interpretare il presente e di mettere in luce tutti gli aspetti segreti e spesso contraddittori della contemporaneità: i modernisti e in misura minore i vociani. Pirandello, Svevo, poi Tozzi, Gadda, Montale «non aderiscono mai a questi movimenti d'avanguardia, se ne tengono lontani, e spesso polemizzano con loro»<sup>41</sup> ma sono molto differenti anche dagli artisti degli anni '80 del secolo precedente. Questi autori propongono una poetica diversa, presentando caratteristiche che differenziano il Modernismo dalla letteratura coeva.

Il rapporto con il passato non fu vissuto mai con più ansia come nella letteratura del Novecento, per il quale il problema della tradizione e della trasmissione divenne complesso e non scevro da insidie. La letteratura del Modernismo si «propone chiaramente allo stesso tempo come il risultato e come il superamento di tutta la storia letteraria precedente».<sup>42</sup> La loro visione del passato non è idilliaca ma anche il futuro, con le proprie incertezze, non si prospetta positivo; essi non arriveranno mai a una vera rottura né con uno né con l'altro; infatti anche se coraggiosamente moderni non mancano di assumere caratteri della tradizione passata. La cultura a cui si ispirano gli autori modernisti «è sostanzialmente unitaria: è la

---

<sup>40</sup>R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 8.

<sup>41</sup>*Ibidem*.

<sup>42</sup> WILLIAMS MARX, *Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo*, in «Allegoria», n. 75, 2017, p. 30.

rivoluzione epistemologica prodotta, a cavallo fra i due secoli, dalla rapidissima industrializzazione e dalla nuova percezione della condizione umana nel mondo, dalla diffusione del pensiero di Nietzsche, di Bergson e di Freud». <sup>43</sup> Essi sono coscienti di una radicale separazione del passato che secondo Jauss segna l'affermazione del moderno fortemente basata sulla consapevolezza e l'autocoscienza. <sup>44</sup> Tali autori si gettano alle spalle «l'armamento ideologico dell'estetismo, del simbolismo e del decadentismo europeo». <sup>45</sup> Fare il nuovo o moderno significa per loro ribellarsi contro la cultura precedente, contro quel Naturalismo visto ancora come espressione della realtà borghese, conformista, gerarchica e problematica. Essi rendono la realtà soggettiva, non più lineare ma caotica; cercano un nuovo approccio alla letteratura: «l'opera aperta o opera da farsi, lo sciopero dei personaggi, la fine del personaggio uomo, il trionfo dei brutti e degli inetti, lo scrivere non per spiegare la realtà, ma perché non la si può spiegare, le epifanie, e le intermittenze del cuore, il romanzo come susseguirsi di esplosioni, anzi come esplosione di esplosione», <sup>46</sup> tutte queste sono le principali categorie che Debenedetti evidenzia negli studi svolti su Pirandello, Svevo, Tozzi, Proust e Joyce. <sup>47</sup> Con il Modernismo gli attimi qualunque di una vita qualunque acquisiscono diritto all'espressione; «il momentaneo, e il fortuito la fanno da padrone. Le grandi svolte della storia e i colpi di destino perdono la loro importanza. L'Accidentale, il casuale, il frammentario, l'istante, l'immediato, emergono ora in primo piano e se da una parte rivelano la disgregazione dei tempi moderni, dall'altra parte cercano una possibile via

---

<sup>43</sup>R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 7.

<sup>44</sup>HANS ROBERT JAUSS, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in ID., *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 37-98.

<sup>45</sup>R. LUPERINI, *Modernismo, Avanguardie, antimodernismo*, in *Alla ricerca di forme nuove*, cit., p. 29.

<sup>46</sup>Ivi, p. 31. Allo stesso tempo i modernisti si rendono ben conto che la costruzione del romanzo novecentesco può darsi solo legandosi alla più matura esperienza dell'Ottocento che in Italia è rappresentata da Verga. In questo senso lo scrittore de *I Malavoglia* rappresenta l'argine da apporre a tutte le derive antiromanzesche che agitano il primo Novecento: il frammentismo vociano, la narrativa futurista e d'avanguardia in generale.

<sup>47</sup>G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit.

di salvezza, spie di un profondo legame vitale con l'esistenza senza mai rinunciare a una possibile totalità di vicende ed espressione narrativa».<sup>48</sup>

Anche all'interno del Modernismo non mancano contraddizioni; laddove è ravvisabile un antimodernismo che in qualche modo si intreccia e polemizza con il movimento letterario da cui scaturisce fornendo risultati talvolta spettacolari. Nel periodo che segue la Prima guerra mondiale ci furono personalità fuori dal coro che si oppongono tanto allo sperimentalismo avanguardistico che al cosmopolitismo modernista; essi ricercano la misura, il decoro, lo stile classicista attraverso una sorta di ritorno all'ordine: tra questi autori emerge Uberto Saba. Seppur legato alle innovazioni nel campo psicanalitico, al moderno conflitto padre-figlio, «Saba resta fedele all'idea weissiana dell'arte come compromesso: non abbandona il principio di realtà, né può fare almeno della bellezza delle rose»,<sup>49</sup> egli amalgama perfettamente i motivi del Modernismo con lo stile del Classicismo.<sup>50</sup>

Le molteplici tendenze finora descritte appaiono tutte fortemente in contrasto con la grande letteratura del Decadentismo; forse a fare eccezione furono i crepuscolari che in qualche modo si rifanno ai modelli decadenti, *in primis* Pascoli. Negli stessi anni in cui si assiste allo spirito di rivolta fondato sul vitalismo e l'individualismo con la figura del superuomo dannunziano; i crepuscolari, che hanno ormai preso coscienza del decadimento dei propri tempi, presentano un'artista svalutato delle classiche prerogative divine. Le opere da loro prodotte si fondano sulla malinconia e sulla consapevolezza della marginalità della poesia nella società borghese. Questi autori lottano contro la mercificazione dell'arte con

---

<sup>48</sup> R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, cit., p. 10.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Saba è un *unicum* nel campo letterario capace di farsi interprete delle istanze del repertorio moderno senza rinunciare alla propria identità e a quel clima di totalità. Se gli autori moderni assumevano un proprio stile riprendendo dal repertorio classico poco o nulla, Saba è figlio di Carducci e del *Canzoniere* petrarchesco: la sua opera più importante, a cui lavorò per molti anni, prende proprio il titolo del grande testo del poeta di Laura.

intimità in opposizione a ogni forma di vita sublime tipica di d'Annunzio.<sup>51</sup> L'universo crepuscolare non si prefigura come una tendenza aggressiva, proponendo viceversa toni dimessi con punte di ironia (è la via scelta da Guido Gozzano) rimanendo spesso ai confini del mondo letterario.

Le tendenze letterarie del Novecento appaiono molto eterogenee ma ognuna capace, attraverso la coscienza dei propri autori, di interpretare le innovazioni di inizio secolo.

### **I.3. Modernismo: una categoria critica inevitabile eppure indeterminata**

Fino a dieci anni fa nessuno studioso che volesse riferirsi ad autori e opere del canone letterario avrebbe impiegato il termine “modernismo”: Modernismo in architettura, teologia, in letterature anglo-americane, ma non nella letteratura italiana. Oggi la situazione sta cambiando e con molta cautela sempre più studiosi adoperano tale vocabolo, seppur ciascuno assegna a esso una valenza differente. C'è chi vede il Modernismo come un mero contenitore che raccoglie tutti gli esperimenti letterari di primo Novecento e chi invece lo restringe agli autori che realmente possono definirsi modernisti, ovvero quegli autori che circolano all'incirca in un ventennio che va dall'uscita de *Il fu Mattia Pascal* (1904) al ritorno al Realismo de *Gli indifferenti* (1929), seppur, come dimostrerò, non manca chi come Riccardo Castellana<sup>52</sup> intravede un possibile Realismo modernista all'interno della categoria in esame.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Se da una parte lottano contro il superuomo dannunziano, dall'altra si rifanno al *Poema paradisiaco* di d'Annunzio come alle poesie “delle piccole cose” di Pascoli.

<sup>52</sup> RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1995-1925)*, in «Italianistica», 1, 2010.

<sup>53</sup> Per una possibile classificazione di tipo storico-cronologico rimando al paragrafo I.5.

Ancora oggi sono molte le resistenze alla categoria analizzata. Se ad esempio ci si soffermasse sulle classificazioni delle correnti letterarie fornite dai manuali scolastici ci si renderebbe conto della grande confusione che regna tra Modernismo e Decadentismo. Ad esempio uno dei manuali di storia e antologia italiana più fortunati degli ultimi anni cioè quello di Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria, *Dal testo alla storia della storia al testo*, inserisce all'interno della classica categoria di Decadentismo indistintamente Pascoli, d'Annunzio, Pirandello e Svevo, anche se specifica che gli ultimi due rientrano in tale categoria come omaggio a una classificazione ormai consolidata tutta italiana, ma tali autori «poi se ne distaccano per una lucida consapevolezza critica, per la proposizione di una visione del mondo più moderna, “aperta” e pluriprospettica».<sup>54</sup>

Negli stessi anni appare invece più coraggioso il manuale di Segre-Martignoni, *Testi nella storia letteraria*, il quale colloca Pirandello, Tozzi, Gadda, Svevo sotto una nuova etichetta “I maestri della modernità novecentesca” che comprende anche autori quali Proust, Joyce, Musil, Kafka, Mann, Woolf che vengono definiti già “modernisti”, senza specificare le dovute differenze che intercorrono tra il Modernismo italiano e quello europeo che sono qui uniti senza una propria specifica caratterizzazione.<sup>55</sup>

Sono passati più di dieci anni dall'uscita di questi testi eppure la confusione è fin troppo evidente; Francesco Spera nella sua *Storia della civiltà letteraria italiana* afferma che i «crepuscolari, futuristi, Pirandello si avvicinano al Decadentismo»<sup>56</sup> e le cose non sono certamente migliorate se Dotti nella sua *Storia della letteratura italiana* afferma che

---

<sup>54</sup> GUIDO BALDI, SILVIA GIUSSO, MARIO RAZZETTI, GIUSEPPE ZACCARIA, *Dal Decadentismo ai nostri giorni*, in *Dal testo alla storia della storia al testo*, Torino, Paravia, 1994, vol. III, t. 2, p. 28.

<sup>55</sup> CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Il Novecento*, in *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 1992, vol. IV, p. 188.

<sup>56</sup> FRANCESCO SPERA, *La civiltà letteraria nel secondo Ottocento e nel Novecento*, in *Storia della civiltà letteraria*, Torino, Utet, 1999, p. 49.

«Pirandello si inserirebbe nel grande movimento europeo di avanguardia novecentesca»<sup>57</sup> e Svevo sarebbe in linea con le Avanguardie europee, simile a Proust e T.S. Eliot. Ancora più manifesta è la lontananza con la categoria presa a riferimento nei manuali di Asor Rosa nei quali con “decadentismo” si fa riferimento a tutta la letteratura che abbraccia la fine dell’Ottocento fino alla prima metà del Novecento, prolungandosi addirittura a Calvino, inserendo in questa classificazione anche Tozzi giustificando che tutti questi autori hanno «una forte componente narcisistica e un profondo disagio esistenziale».<sup>58</sup>

Innovativo è invece Ferroni con la sua *Storia della letteratura italiana* che oltre al Decadentismo e alle Avanguardie evidenzia una letteratura della negazione «che rompe all’interno i modi di comunicazione e gli schemi narrativi tradizionali».<sup>59</sup> Si tratta per Ferroni di autori isolati, che non formeranno mai un gruppo, che saranno capaci di sconvolgere la letteratura e la nozione stessa di personaggio senza rompere mai completamente con la tradizione.<sup>60</sup>

È possibile quindi chiedersi da cosa deriva tale confusione. Uno dei maggiori studiosi del retroterra filosofico del Modernismo inglese, Michael Levenson, dovendo descrivere la natura del termine affermava: «Vague terms still signify».<sup>61</sup>

Bisogna da subito premettere che il termine “modernismo” ha assunto nel corso degli anni un’eccezione sempre nuova così da essere vago e contemporaneamente indispensabile. L’assenza di una scuola, di manifesti, di dichiarazioni d’intenti rende tale categoria strana e misteriosa ed è forse uno dei motivi del mancato successo in Italia.

---

<sup>57</sup> UGO DOTTI, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 479-485.

<sup>58</sup> ALBERTO ASOR ROSA, *La letteratura della Nazione*, in *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009, vol. III, p. 341.

<sup>59</sup> R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 5.

<sup>60</sup> GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi Scuola, 1991, pp. 25-26.

<sup>61</sup> MICHAEL H. LEVENSON, *A Genealogy of Modernism*: cit., p. VIII. Il Modernismo inglese mostra non poche differenze da quello italiano ma è possibile intravedere anche possibili somiglianze.

La prima volta il termine “modernismo” fu utilizzato da Rubén Darío che lo impiegò

per indicare il programma letterario promosso da lui stesso e da un gruppo di poeti latinoamericani. In seguito, anche ai viaggi di Darío in Spagna, il movimento si diffuse nella letteratura di questo paese protraendosi sino alla Prima guerra mondiale. Ma si tratta di una tendenza profondamente legata alla cultura decadente e al simbolismo francese “fin de siècle” e dunque non assimilabile a quella che noi oggi chiamiamo con lo stesso nome.<sup>62</sup>

All’inizio del Novecento il termine analizzato iniziò a coincidere con una corrente religiosa «che intendeva conciliare evolucionismo e cattolicesimo e che perciò fu condannato come eretica da papa Pio X nel 1907»,<sup>63</sup> ciò comportò una valenza negativa del vocabolo tanto da creare resistenza in una cultura come quella italiana strettamente legata alla tradizione dogmatica cristiana.

La critica degli anni Trenta definì “modernismo” quel movimento letterario d’avanguardia che si attivò attorno alla figura del poeta Pessoa e dei suoi eteronimi, movimento fiorito in Brasile negli anni Venti nella settimana dell’arte moderna a San Paolo.

Il significato di maggior fortuna è sicuramente quello che lega il termine analizzato alla cultura angloamericana. Il Modernismo appare utilizzato per la prima volta negli anni Venti e poi più frequentemente a partire dagli anni Sessanta.<sup>64</sup> Erano modernisti coloro che rompevano con la tradizione e che volevano lo svecchiamento delle tecniche letterarie come T.S. Eliot, Pound, Joyce, Woolf, Lewis estendendosi sempre di più fino ad assumere una

---

<sup>62</sup> R. LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in «laletteraturaenoi» 2014, <https://it/index.php/interpretazione-e-noi/271-modernismo,-avanguardie,-antimodernismo.html> (data di ultima consultazione 08/09/2020).

<sup>63</sup> ID., *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in *Alla ricerca di forme nuove*, cit., p. 29.

<sup>64</sup> JANICE H. LEVIN, *What was Modernism?*, in EAD., *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University Press, 1966. Precedentemente, come ha notato Cianci era preferibile utilizzare il termine *modern* per tutte le diverse declinazioni (GIOVANNI CIANCI, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, p. 17).

prospettiva planetaria. Autori diversi venivano classificati insieme in maniera del tutto casuale, c'era una visione di gruppo ma questi autori non hanno mai costituito né una scuola né un movimento.<sup>65</sup>

La questione è resa ancora più ambigua dalla confusione che spesso vige tra “Modernismo” come corrente letteraria, “moderno” riferibile soprattutto alla storia della cultura, “modernità” che appartiene invece alla storia e “modernizzazione” che aderisce alla sfera dello sviluppo economico e tecnologico successivo alla seconda rivoluzione industriale.<sup>66</sup>

Il Modernismo fa parte certamente della modernità,<sup>67</sup> ovvero di quel periodo di frattura con gli schemi tradizionali<sup>68</sup> senza però identificarlo completamente. Esso è un periodo storico che ha al suo interno molte varianti e sentimenti contrastanti: «arco temporale che viene a coprire quello iato letterario che resta fra le Avanguardie storiche e il Neorealismo. Esso appare molto meno inclusivo, utile soprattutto a limitare quella

---

<sup>65</sup> Alcuni critici come Crowe Ranson vedono una possibile formulazione di poetica nell'Imagismo, un movimento fondato da Pound nel 1912 in cui l'autore desume due caratteristiche fondamentali: «l'onestà e la cura dell'espressione e una metrica più semplice capace di adattarsi alle novità di contenuto» (L. SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"*, cit., p. 9). Per il programma dell'Imagismo, cfr. EZRA POUND, *A few Don'ts by an Imagiste*, in «Poetry», I, n. 6, 1913, pp. 198-200 e 200-205.

<sup>66</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, cit., pp. 7-11.

<sup>67</sup> «Il termine modernità (modernité) fu coniato per la prima volta dal poeta decadente francese Charles Baudelaire e per lui indicava la sfuggente e transitoria esperienza della vita condotta all'interno della metropoli e della città e la rivendicazione che l'arte ha di catturare quell'esperienza e di esprimerla nelle forme più disparate, suggestive ed originali. Oggigiorno il significato è traslato e indica un periodo caratterizzato dalla crescita di centralità dello stato-nazione (come mette in evidenza Anthony Giddens) e dall'affermarsi della razionalità in molti contesti di vita sociale (si pensi alla burocrazia di Max Weber)» (MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 22). Si può associare l'inizio della modernità con la seconda rivoluzione industriale e la nascita del Positivismo. Non manca infatti chi come Pierluigi Pellini indica come data di origine della modernità e del Modernismo il 1848 estendendosi poi sino al Postmoderno (quasi 120 anni), «riducendo la categoria di Modernismo ad una categoria critica e storiografica di scarsa identità, giacché tende a sfumare i caratteri specifici dei diversi periodi in cui si articola la modernità» (R. LUPERINI, *Introduzione*, in *Alla ricerca di forme nuove*, cit., p. 17, cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010).

<sup>68</sup> Schematismo tradizionale che peraltro viene re-inventato *ad hoc* proprio dalla modernità. «Per tradizione inventata si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si pongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato» (ERIC HOBSBAWM, TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2002, 2 ed., p. 3).

macrocategoria che è stata fino a un decennio fa identificata come Decadentismo».<sup>69</sup> Come ricorda ancora Donnarumma: «il modernismo designa non un generale atteggiamento storico, ma una prassi artistica concreta».<sup>70</sup>

Il Modernismo ha avuto quindi una storia molto travagliata contraddistinta da ambiguità e contraddizioni, spesso confuso con le Avanguardie e con il Decadentismo e per non far sì che diventi un comodo lasciapassare o una categoria riempita più o meno in modo vago occorre ancora riflettere sulle dovute differenze e sugli sviluppi cronologici e sul gioco inevitabile e talvolta approssimativo delle inclusioni e delle esclusioni e sulle peculiarità di ciascun autore che lo rendono talvolta pienamente modernista e talvolta pienamente singolare cercando all'interno di tale categoria punti di divergenza e punti di intersezione.

#### **I.4. Modernismo e Decadentismo: sinonimi? (tra tradizione e innovazione)**

Per molto tempo il Decadentismo e il Modernismo sono stati trattati come due perfetti sinonimi. Il primo in rappresentanza della letteratura italiana e il secondo di quella angloamericana, ma come dimostrerò le due categorie mostrano grandi discrepanze.

Una definizione dello sviluppo dell'arte letteraria del Modernismo appare tutt'altro che lineare, così da rendere i confini tra le due categorie sfuggenti. Altre volte le correnti esaminate appaiono lontane anni luce. Spinte innovatrici come sguardi verso il passato recente coabitano e non difettano nemmeno di esiti narrativi legati alla tradizione per ambedue i casi. Debenedetti, forse in maniera superficiale, definisce il “romanzo moderno”

---

<sup>69</sup> R. LUPERINI, *Introduzione*, in *Alla ricerca di forme nuove*, cit., p. 21.

<sup>70</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, cit., p. 8.

in antitesi al precedente romanzo naturalista, indugiando con uno sguardo offuscato sulle sottili somiglianze che pur intervengono.<sup>71</sup>

La letteratura modernista è di tipo riflessiva; è scrittura che si costruisce strada facendo, con un antieroe che passo per passo giustifica la sua esistenza ponendosi domande indispensabili che influiscono sulla narrazione. Il Modernismo liquida per sempre le pretese mimetiche classiche ancora presenti in Gabriele d'Annunzio. Le grandi descrizioni della natura e della bellezza lasciano il posto a un mondo caotico, lo spirito panico dannunziano è sostituito dalle descrizioni di fabbriche, treni e marchingegni vari.

Nel Modernismo la crisi che ha colpito il mondo diviene per l'Io spazio per trovare la libertà fuori dalle incrostature della società che impone forme prestabilite. Ed è in seno a questa crisi che compaiono le "forme", «perché le forme, che pure si oppongono al divenire, al contingente, non si danno senza questo: c'è bisogno che entri in crisi l'idea di totalità perché l'uomo possa avvertire il proprio "gesto" come un tentativo coatto di immobilizzazione dell'esistenza».<sup>72</sup> Tuttavia, quell'Io dovrà constatare che solo per mezzo dell'analisi di quelle forme potrà comprendere il proprio dolore e scegliere se vivere fuori da tutto (dalla società e dal rapporto con l'altro) o realizzarsi nella sua antitesi (le forme) per essere realmente vivo, e dovrà poi demolirle fissando *ex novo* il proprio *status* di

---

<sup>71</sup> REMO CESERANI, *Debenedetti e la modernità*, in *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Convegno, Roma 1-2-3 dicembre 1988, a cura di Rosita Tordi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1991, pp. 194-199. Dall'uscita del saggio di Debenedetti sul "romanzo nuovo" sono passati molti anni. Oggi la linea di discrepanza tra il romanzo modernista e quello naturalista si assottiglia sempre più. Da premettere che l'arco temporale indicato dal critico per la cultura modernista è molto esteso tanto da giungere agli anni Sessanta. «Per Debenedetti il romanzo nuovo nasce dal nuovo sentimento e giudizio che l'uomo ha nei confronti del mondo, della scrittura e della interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali dal momento che come la fisica moderna ha rinunciato all'idea di legge e l'ha sostituita con quella dell'onda di probabilità» (TIZIANO TORACCA, *Debenedetti il romanzo moderno e il modernismo italiano*, in «Allegoria», n. 77, giugno 2018, pp. 77-80).

<sup>72</sup> Il Modernismo italiano appare spesso legato a Nietzsche con una lettura più attenta di quella compiuta da d'Annunzio in rappresentanza del Decadentismo. In alcune pagine di *Umano, troppo umano*, il filosofo avvicina i concetti di libertà e crisi: l'avvenuta necessità di confrontarsi improvvisamente con un contesto che si mostra anamorfico rivela infatti delle possibilità inaspettate (M. CANGIANO, *L'uno e il molteplice*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2011, p. 11).

provvisorietà, di possibilità, perché la vita «crea da sé una forma che le è indispensabile ma che già solo per il fatto di essere forma è nemica del dinamismo così come dell'individualità della vita».<sup>73</sup>

Il Decadentismo italiano sembra adeguarsi a un clima in continuo peggioramento morale, sociale ed economico. Gli autori appartenenti a questo 'gruppo' non entrano mai profondamente nelle dinamiche e nei problemi della propria contemporaneità, sostituiscono alla realtà un mondo d'arte idealizzato e mai reale. Autori che appaiono fin troppo interessati a se stessi per avere uno sguardo oggettivo verso ciò che succede oltre sé.

Gli autori modernisti invitano a guardare «lo strappo»,<sup>74</sup> il 'buco', e non più la totalità delle cose. Il comico si fa umorismo per mezzo della riflessione.<sup>75</sup> La "parola ornata" perde rilevanza se raffrontata alla "parola quotidiana". «Lo strappo del cielo non si limita a denunciare l'inganno di ogni rappresentazione, sia quella allestita a teatro sia quella inscenata [...] apre uno squarcio sull'oltre, su una realtà oscura e perturbante in cui si svolgono quelli che Tozzi chiamava "i misteriosi atti nostri" come potrebbe essere quello,

---

<sup>73</sup> «Proprio quest'uomo, che è in grado di vedere la staticità della realtà, è colui che vive oltre questa staticità, è colui, cioè, che non assegna mai valenza di "essere" a ciò che sa accadere nel tempo, ed è proprio per questo che può vedere le forme. La sua libertà consiste nel "negativo" che può estendere su qualsiasi opera. Per lui il reale ha perso qualsiasi ordinamento gerarchico, non vi è più il "gradino" platonico che separa l'ombra dalla statua, perché non vi è più la garanzia del Sole alla fine del viaggio: per lui sembra esserci solo il viaggio, perché quando l'illusione della meta non è più perfetta, la vita torna a ogni approdo a reclamare i suoi diritti, e il tempo distrugge le forme in cui pure aveva trovato compimento» (ivi, pp. 12-13).

<sup>74</sup> FEDERICO BERTONI, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 32.

<sup>75</sup> Come nota Fabiana Barilli: «la differenza tra comico e umorista sta nel rendersi conto che il metro per misurare eventuali distanze, ossia per ponderare le differenze, viene stabilito non da chi è osservato, ma da chi osserva: come dire che il ridicolo è in chi guarda e non in chi è guardato. Il rapporto tra questi due soggetti è dunque dialettico e bilaterale, e non unilaterale e monolitico: come l'oggetto osservato diventa per l'osservatore campo di prova per verificare insanabili contraddizioni, così l'osservatore diventa per l'oggetto mezzo per comprendere se stesso. Stabilito questo primo contatto, i ruoli si scambieranno in una continua e vicendevole danza. Il compito di tale rapporto umoristico non è solo quello di dar vita all'inespresso, ma pure all'inesprimibile, ossia a ciò che senza quella particolare attitudine sarebbe tabù, sarebbe verità troppo scomoda per poter essere guardata in faccia da vicino. Umorista, in quest'accezione (la stessa che abbiamo delineato lungo il corso di tutte queste pagine) non è, dunque, chi semplicemente "fa dell'umorismo", ossia chi ne è produttore componendo motti, facezie, battute di spirito, scene comiche, ma chi "fa dell'umorismo la propria scienza", chi cioè lo adotta come chiave interpretativa del reale» (FABIANA BARILLI, *Umorismo e ironia: ispezioni testuali tra Cantoni, Pirandello, Svevo*, relatore Rinaldo Rinaldi, Università degli studi di Parma, tesi di dottorato 2008, p. 83).

ad esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per togliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata». <sup>76</sup>

Autoriflessività, osmosi tra vero e falso, critica alla verosimiglianza e al paradigma mimetico, ricerca di una esistenza vivibile in una società tragica sono le cifre costanti del Modernismo che permettono di rinnovare la figura del narratore. La narrazione moderna è quasi sempre omodiegetica; il protagonista ‘confessa’ la propria vita in modo del tutto soggettivo. Il narratore diviene inattendibile frutto di una crisi epistemologica che ha investito la verità. Non più un autore che consiglia il suo pubblico invitandolo a una vita diversa e a porsi sopra i mali della società, come accadeva nella letteratura precedente, non più un novelliere custode della memoria e maestro di attendibilità, nessun narratore onnisciente che prende per mano il lettore e lo porta ‘verso Dio’, ma un artista che scende nella mischia e che fa parte del ‘gioco’ della folla. <sup>77</sup>

Nel romanzo decadente per l’eroe è ancora possibile una vita da vincente, non c’è mai una vera sconfitta, seppure il più delle volte ciò avviene attraverso delle rinunce, in un mondo artistico parallelo, contrariamente «nel romanzo modernista la sconfitta appare già evidente dalle prime pagine». <sup>78</sup> Una delle fondamentali fratture con la letteratura precedente è «la metamorfosi del personaggio uomo». <sup>79</sup> A livello tipologico spiccano la figura dell’inetto e dell’alienato che acquisiscono nella letteratura di primo Novecento tratti inquietanti e consegnano l’antieroe direttamente a un destino di anonimato. Questi personaggi sono costruiti in antitesi al classico superuomo di creazione dannunziana e

---

<sup>76</sup> F. BERTONI, *Il romanzo*, cit. p. 32. Cfr. FEDERIGO TOZZI, *Come Leggo io*, in *Realtà di ieri e oggi*, Milano, Alpes, 1928, pp. 5-6.

<sup>77</sup> Anche i romanzi che presentano un narratore eterodiegetico come nel caso di Tozzi, l’attributo di chi parla non sembra essere l’onniscienza ma l’incomprensione davanti agli avvenimenti, l’oblio del passato e la cecità nei confronti del futuro.

<sup>78</sup> V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 36.

<sup>79</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 417.

decadente. Se il romanzo borghese settecentesco aveva assegnato un'importanza univoca e coerente all'individuo «con una propria identità e con un proprio nome, tratti fisici, e caratteriali, condizione sociale e di famiglia»,<sup>80</sup> tutto ciò viene improvvisamente rovesciato con personaggi privi di identità che si annullano nella massa, perdono il proprio nome sfaldandosi fisicamente, non più eroi affascinanti ma una sorta di «invasione vittoriosa dei brutti».<sup>81</sup>

Oggi appare sempre più chiara l'estraneità di Pirandello, Svevo, Tozzi e poi Gadda a l'Estetismo della letteratura decadente. Cosa può avere a che fare la vita da dandy di Gabriele d'Annunzio fatta di mondanità o il recupero di Carducci con l'esistenza tragica di Pirandello tutta tesa alla soggettività dell'essere? In realtà Pirandello con d'Annunzio, così come Svevo con Fogazzaro, non mostrano particolari somiglianze. L'autore agrigentino come lo scrittore triestino appaiono all'inverso più familiari con poeti quali Saba o Montale.

Pascoli e d'Annunzio sono autori frutto di una romanticità tutta classica. La forma e lo stile hanno ancora nei due autori una precisa identità tesa a riprodurre la grande cultura antica. Gli autori modernisti viceversa partono dalla classicità ma contemporaneamente la superano; allo stile e alla forma alta per la poesia o la prosa preferiscono entrare nell'anima profonda dell'uomo, seppur ben consapevoli del fallimento insito nello stesso obiettivo.

Il Decadentismo è fortemente legato allo stile; d'Annunzio quando scrive le sue poesie utilizza tutti gli stilemi della classicità. Al contrario le Avanguardie cercano di abolire lo stile. Per loro se si vuole distruggere e frantumare l'io nella letteratura si devono cancellare le tracce del passato a partire dallo stile riverbero di un tempo sentito lontano. I modernisti affidano a esso un marchio d'identità completamente nuovo, i loro temi si rispecchiano

---

<sup>80</sup> GIANNI CELATI, *Finzione occidentale*, Torino, Einaudi, 1986, p. 24.

<sup>81</sup> G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 5-10.

perfettamente a tutti i livelli di analisi: da quello puramente contenutistico a quello linguistico, da quello stilistico a quello strutturale.

Tutto si è spezzato in frantumi, lo stesso ordine degli eventi è perduto, l'intreccio narrativo di tipo classico appare smarrito; un autore come Federigo Tozzi in un suo saggio dichiara di ignorare le trame del passato.<sup>82</sup> Esempio forse tra i più celebri è *La coscienza di Zeno*, in cui si ha un vero e proprio scardinamento della fabula con un tempo diverso; quello della coscienza, dei ricordi, dei pensieri, con vari piani che si intrecciano e si fondono secondo un tempo misto in cui l'autore appare spesso perdere le stringhe della trama.

Il Modernismo e le Avanguardie prendono atto della crisi del Positivismo, affermando una radicale separazione dal passato come mai avvenuta per il Decadentismo. Nella letteratura ci furono già due forti cesure: quella di Leopardi e del Romanticismo, che avevano compreso la differenza fra sé e quel passato lontano e quella dei "maestri della modernità" come Verga e Flaubert. Questa terza affermazione di modernità nasce in un rapporto di continuità con la seconda, siamo pienamente consapevoli che inizialmente sia Tozzi che Pirandello vedono in Verga un proprio maestro, ma è ben percepibile la soglia che divide il romanzo de *I Malavoglia* da i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. È rigettata quindi l'idea, che per molto tempo è affiorata nella critica ovvero di una cesura radicale del Modernismo con il passato. Nulla infatti accade di colpo, né con scarti improvvisi: «i grandi cambiamenti sono il prodotto di lunghe incubazioni, cause molteplici, fattori casuali; e ogni svolta "epocale" è accompagnata da un sistema complesso di resistenze e contropinte, ambiguità e contraddizioni».<sup>83</sup> A cambiare è quel rapporto con la verità e l'oggettività, da entrambi ricercata, ma impossibile da ritrovare negli scritti pirandelliani. Il criterio dell'obiettività si sbriciola, non si ha più un'unica realtà, essa diviene sfuggente, precaria e

---

<sup>82</sup> F. TOZZI, *Come Leggo io*, cit., p. 6.

<sup>83</sup> F. BERTONI, *Il romanzo*, cit., p. 15.

problematica, così che si possono riconoscere come molte delle conquiste della nuova epoca siano già ‘esplose’ nella precedente ma non tanto da negare quella generale tendenza al “nuovo” «che giustifica il conio e la progressiva messa a punto di un’apposita etichetta storiografica, imperfetta come tutte le etichette ma di indubbia pertinenza semantica: appunto il modernismo». <sup>84</sup>

Il Decadentismo è fortemente legato al sé; d’Annunzio rappresenta pienamente questo amore di sé, non riesce in nessuna occasione a liberarsi della propria immagine che si riflette in ogni suo personaggio. Il Modernismo differentemente non rappresenta l’io ma se mai la frantumazione di esso; il narratore ha perso la conoscenza di sé e dell’uomo e per questo inizia un lungo ‘viaggio’ di ricerca dentro sé e nell’altro.

Il dilagare di narrazioni in prima persona «testimonia che pure nella scissione dell’io, nel caos del mondo, i modernisti non si abbandonano mai in modo nichilistico a una perdita dell’io ma continuano a ricercarlo estenuamente»; <sup>85</sup> è così che «quel Pirandello che vanifica la persona in maschera non smette mai di trovare nell’individuo la fonte di ogni esperienza o di ogni perdita di verità». <sup>86</sup>

La dialettica modernista vive in modo critico il proprio tempo, non si abbandona mai in modo nostalgico a riprodurre ossessivamente quel passato ormai terminato; gli autori modernisti sono capaci di vedere ‘oltre’, di percepire quell’alterità delle cose e scoprire ciò

---

<sup>84</sup> «Enfatizzare troppo la continuità a scapito della rottura significa misconoscere una serie di date, fatti, fenomeni accertati e anche reazioni esplicite dei contemporanei, inevitabilmente soggettive e pulviscolari ma anche sintomatiche di una reale incidenza storica delle trasformazioni in atto, a prescindere dai vari racconti storiografici che tentiamo faticosamente di imbastire a più di un secolo di distanza» (ivi, p. 16).

<sup>85</sup>Ivi, p. 17. Differentemente dal Modernismo inglese per lo più rappresentato da Joyce in cui tutta la trama si esaurisce nella mente del protagonista, quello italiano evidenzia la figura dell’io. L’eroe è calato sempre in un contesto storico ben determinato; «ad esempio, Zeno Cosini è perfettamente una raffigurazione della borghesia triestina come *Il Podere* di Tozzi sarebbe incomprensibile se non si tenesse conto della situazione della Toscana rurale di inizio secolo. Forte è il legame tra l’io e il mondo che lo circonda e che lo sovrasta. Così, il flusso di coscienza, tipico del Modernismo inglese, trova in Italia uno spazio limitato» (M. TORTORA, *Letterature e politiche culturali*, cit., p. 91).

<sup>86</sup> F. BERTONI, *Il romanzo*, cit., p. 36.

che è nascosto dietro di esse. Un'invenzione moderna come «il cinema non viene più vista come uno strumento mimetico di riproduzione del mondo ma come mezzo di svelamento, specchio perturbante del mondo».<sup>87</sup>

Dopo queste fratture avviate nel campo letterario con il Modernismo, non sarà facile per gli autori scrivere senza tenere conto dei diversi mutamenti. Le 'ferite' create da questo 'gruppo' di scrittori rimarranno indelebili nella tradizione letteraria italiana, così che anche un autore come Moravia, certamente diverso da Pirandello o Tozzi, dovrà continuamente misurarsi con le novità introdotte da questi grandi Maestri.

### **I.5. Storicizzare il Modernismo: per una possibile classificazione cronologica**

Come ho già anticipato, il termine "modernismo" nella sua storia secolare è diventato una sorta di palinsesto su cui sono stati registrati diversi significati attraverso un processo di accumulazione per cui ciascuno ha ampliato o modificato la consistenza del precedente.

Le difficoltà della periodizzazione inerenti al concetto di Modernismo italiano sono già accennate nell'ambiguità del termine che designa sia un momento nella storia culturale che un campo di studi in evoluzione. Inoltre, come per il Romanticismo, il Modernismo non indica una precisa epoca, un canone e nemmeno un movimento coeso e organizzato: identifica per lo più una vicinanza di famiglia vista a posteriori di autori che hanno interpretato la crisi in modo a volte simile a volte meno distaccandosi dalle convenzioni estetiche, tecniche e morali vigenti. Autori che non sono rimasti in silenzio di fronte ai problemi dell'uomo moderno, fornendo un ventaglio di risposte possibili ai quesiti generati

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 28.

dalla modernizzazione e dalle trasformazioni scientifiche, politiche e storiche avvenute tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Oggi accettiamo che il concetto in questione non si traduca allo stesso modo in tutta la mappa europea e soprattutto che sia un termine assunto dalla critica solo recentemente e che ha bisogno di essere consolidato con nuovi studi. Come se non bastasse, la prima codificazione critica del termine è avvenuta in un territorio di forti tensioni ideologiche e culturali. Proprio durante la prima diffusione dell'etichetta di "modernismo", avvenuta tra gli anni Settanta e Ottanta, essa si è caricata di connotazioni negative: oscurità, eurocentrismo, conservatorismo politico, razionalismo borghese, elitismo; stigmatizzate anche dalla recente e sempre più famosa etichetta di "postmodernismo" che necessitava di avere un idolo polemico a cui contrapporsi dato che «la costruzione del postmodernismo è avvenuta attraverso la costruzione simmetrica di un modernismo che ne costituisce il rovescio».<sup>88</sup>

A seconda del significato che si assegna al Modernismo, i confini cronologici e spaziali possono essere molto differenti. In questo paragrafo fornirò una possibile classificazione, premettendo che i confini, come per ogni corrente letteraria, sono labili e frutto dell'esperienza e del pensiero del singolo critico e non sono nemmeno indenni a possibili evoluzioni future.<sup>89</sup>

A differenza di quanto accade per movimenti come Naturalismo o Simbolismo, è difficile fissare un periodo esatto in cui la scrittura modernista ha iniziato a manifestarsi anche in Italia. In linea di massima è possibile estenderla in un arco di tempo che comprende

---

<sup>88</sup> L. SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"*, cit., p. 19.

<sup>89</sup> Per quanto riguarda la periodizzazione prendo spunto per lo più da quella fornita da Luperini e con alcune varianti dal gruppo riunitosi attorno alla rivista «Allegoria», anche se la classificazione appare tutt'altro che univoca.

i primi decenni del Novecento ma una simile affermazione risulta già da principio tutt'altro che pacifica.<sup>90</sup>

È possibile identificare all'interno della categoria analizzata fasi diverse, ognuna con le proprie peculiarità; un primo "Modernismo storico", che prende avvio con l'uscita de *Il fu Mattia Pascal* fino al 1925, sostanzialmente nello stesso arco cronologico di sviluppo del Futurismo.<sup>91</sup> Questo periodo racchiude l'esperienza di Pirandello fino alla pubblicazione della seconda edizione di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila* con il quale si apre per l'autore una nuova fase dedita soprattutto al teatro con molte contaminazioni provenienti dalle Avanguardie. In questo arco di tempo si hanno le grandi esperienze di Boine, Tozzi, *La coscienza di Zeno* di Svevo, il *Volto santo* di Pea, Rebora, Sbarbaro.

Occorre poi aggiungere una seconda fase che prende l'avvio con la pubblicazione degli *Ossi di seppia* (1925) di Montale, un periodo in cui le Avanguardie sono già al tramonto e si intravede un "ritorno all'ordine". In questa fase il Modernismo si classicizza distanziandosi dal "frammento temporale e letterario" definito come "storico" e dalle Avanguardie riassorbendo contemporaneamente le tendenze precedenti per poterle superare con risultati eccezionali; un esempio di ciò è Montale che è già frutto di una nuova era.

---

<sup>90</sup> Se è dunque innegabile che i testi più rappresentativi del Modernismo si diffondano nel primo ventennio del Novecento, non si può comunque fissare un limite troppo restrittivo. Ad esempio, durante gli anni Trenta Pirandello realizza novelle pienamente moderniste e sempre in questi anni escono i capolavori di Gadda che sono tra gli esempi maggiori del Modernismo italiano. Se però da una parte bisogna mantenere una certa elasticità non trascurando le esperienze oltre gli anni Venti allo stesso tempo bisogna non commettere l'errore opposto di dilatare a dismisura i confini temporali come accaduto per il Decadentismo.

<sup>91</sup> Per la data iniziale ci sono ipotesi plurime: Remo Ceserani, in accordo con il Modernismo europeo, preferisce collocare l'inizio al 1922. Appare evidente che questa stessa data è poco idonea a indicare il vertice della nostra letteratura: paragonare il Modernismo italiano a quello europeo dal punto di vista cronologico rischia di appiattare l'importanza che tale movimento ha avuto nella nostra cultura (R. CESERANI, *Italy and Modernity. Peculiarities and Contradictions*, in *Italian Modernism*, cit.). Pierluigi Pellini diversamente preferisce inglobare all'interno del Modernismo o Pre-modernismo l'esperienza Verista (P. PELLINI, *In una casa di vetro*, cit.).

In queste prime due fasi «il modernismo ha un rapporto di opposizione dichiarata, e di continuità latente, con i principali movimenti che si pongono alla fine dell'Ottocento europeo. Se l'avanguardia alza la voce sulla frattura, i modernisti ammettono francamente i loro debiti». <sup>92</sup> Da evidenziare infatti come «tutti i romanzieri modernisti europei polemizzano con il romanzo naturalista, ma nessuno di loro potrebbe scrivere senza le innovazioni che il naturalismo ha prodotto». <sup>93</sup> In Italia una vera e propria frattura non c'è, non mancano nemmeno esempi di omaggio dichiarato o alluso. Lo stesso Verga apparirà agli occhi dei futuri modernisti come un vero e proprio precursore della categoria letteraria discussa. <sup>94</sup> Il bersaglio sembra per lo più rappresentato da d'Annunzio, per la sua stessa vita e per i romanzi sentiti come distanti dalle problematiche dell'uomo moderno.

Per la prosa, sia Pirandello che Svevo sentono d'Annunzio estraneo, <sup>95</sup> simile è l'atteggiamento nei confronti del Naturalismo che appare troppo oggettivo per un mondo relativo; «i modernisti intendono raccontare la realtà presente grattando via le vecchie incrostazioni o le vernici spesse e brillanti che nascondono», <sup>96</sup> con uno sguardo diverso sul mondo. In tutto questo allora, la domanda appare evidente: esiste un realismo modernista?

Questa domanda è centrale nel saggio *Realismo Modernista* di Riccardo Castellana, <sup>97</sup> il quale individua all'interno del Modernismo storico una fase che inizia nel 1915 fino al

---

<sup>92</sup> R. DONNARUMMA, *Tracciato del Modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 23. Valentino Baldi evidenzia che la differenza tra Modernismo e Avanguardia consiste in un differente approccio con la tradizione, «l'avanguardia, movimento sincronico, rompe radicalmente con l'autonomia artistica del passato e trasforma le operazioni letterarie in eventi. Gli scrittori che manifestano una sensibilità modernista, invece, non trascurano mai di confrontarsi con la tradizione: si pensi al classicismo modernista di Montale, ma anche alle scritture di Eliot e Pound» (V. BALDI, *A che cosa serve il modernismo?*, cit., p. 71).

<sup>93</sup> R. DONNARUMMA, *Tracciato del Modernismo italiano*, cit., p. 23.

<sup>94</sup> Non mancano in Verga nuove forme di sperimentalismo come l'utilizzo del narratore regredito, il ricorso allo straniamento e alcune aperture al soggettivismo. Inoltre, come dimostrerò nel paragrafo terzo del capitolo terzo, non mancano iniziali debiti di Pirandello nei confronti dell'autore verista.

<sup>95</sup> Nel quarto capitolo metterò in luce come in realtà, forse in modo parodico, è possibile leggere possibili prestiti letterari tra d'Annunzio e Pirandello.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> R. CASTELLANA, *Realismo modernista*, cit.

1925 in cui si ha una propensione realista interna alla categoria analizzata.<sup>98</sup> Questa tendenza nasce in contemporanea con il tramonto delle Avanguardie fino alla fine della prima fase del Modernismo. Un romanzo come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ha qualcosa di nuovo rispetto al *Il fu Mattia Pascal*, in qualche modo rovescia l'iniziale influenza che il Futurismo imponeva sul Modernismo: piuttosto che esaltare il mondo nuovo con le sue innovazioni tecnologiche cerca di entrare maggiormente nella realtà delle cose provando a scrutarne aspetti positivi e critici.

Volendo è possibile azzardare come data conclusiva il 1929, anno di uscita degli *Indifferenti* di Moravia, testo che anticipa la futura stagione antimodernista del Neorealismo. Moravia 'sente' Pirandello come un maestro ma è nota la presa di distanza quando afferma che il romanzo per sopravvivere ha bisogno di un «equilibrio rigoroso di pensiero e dell'azione»<sup>99</sup> laddove Pirandello aveva ceduto a una trama non lineare. Nelle trame di Moravia, l'influenza dell'arte pirandelliana è manifesta ma la narrazione rifugge dallo sperimentalismo tipico ad esempio dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Gli autori che rappresentano al meglio questa tendenza realistica per il Modernismo, seppur in modo differente, sono Tozzi, Svevo e Pirandello. A loro si deve una 'nuova energia' per la novella e il romanzo che erano stati invece banditi dalla cultura futurista, opponendo un antiromanzo come ad esempio *Il codice di Perelà* di Palazzeschi.

Pirandello sente in sé un forte spirito realista; l'amore per i dettagli forniscono al testo un grande naturalismo e la sua critica al cinema non è solo una metafora ma è la

---

<sup>98</sup> Il sostantivo "realismo" va inteso «non come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri 'realisti ottocenteschi, [...] bensì al realismo inteso come imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi» (ivi, p. 23).

<sup>99</sup> PASQUALE VOZA, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», marzo 1982, pp. 207-210.

manifestazione della degradazione dell'arte e della vita umana, «il realismo dei *Quaderni* sta nel mostrare il mondo cinematografico non come una metafora universale e senza tempo della condizione umana, ma come sineddoche della trasformazione antropologica dell'artista e dunque dell'uomo contemporaneo, della modificazione del suo immaginario».<sup>100</sup>

Allo stesso modo lo sguardo realista di Tozzi è ben visibile in *Con gli occhi chiusi*, seppur non è più un realismo di tipo fotografico, ma neppure antirealismo, dato che i suoi personaggi rappresentano «la verità non soggettiva del singolo ma sempre una verità sepolta in tutti».<sup>101</sup> Il suo è un “realismo del desiderio” che si cela in ognuno, quel desiderio che è possibile solo per l'altro, perché l'uomo moderno non è capace di lottare lasciandosi trasportare dagli avvenimenti della vita. «Lo sguardo estraniato dell'io è ormai incapace di imporsi alle cose: può solo elencarle da uno stato di sonnambulismo o di semicoscienza»,<sup>102</sup> tutto appare offuscato e con un realismo crudo Tozzi riesce a riprodurre perfettamente l'effetto di straniamento dell'uomo moderno. Il suo, più di altri, è un “realismo dell'interiorità”. La critica per molti anni ha accostato Tozzi a Verga non avvertendo la forza innovativa del primo a partire dall'indifferenza all'orchestrazione dell'intreccio; la sua è per lo più «un'attenzione a scavare nel buio della psiche del protagonista, facendone affiorare percezioni e sensazioni allucinate, che bloccano il flusso narrativo, dilatando lo spazio delle libere associazioni e dell'ostilità verso l'altro».<sup>103</sup> Tozzi come Pirandello strappa il valore simbolico della vita e rivela il vuoto che mina i comportamenti e i riti della vita sociale scoprendo tutto il ridicolo che si nasconde dietro essa.

---

<sup>100</sup> R. CASTELLANA, *Realismo modernista*, cit., p. 38.

<sup>101</sup> RENÈ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2002, p. 51. Gli eroi tozziani vivono di sogni che sono quelli di ciascun uomo ma contemporaneamente manca loro la forza per trasformare quei desideri in realtà. Tozzi forse è colui che meglio rappresentò l'inefficienza dell'uomo. Questi personaggi vivono una costante 'cecità' che è loro mezzo di risposta ai condizionamenti esterni con una continua introflessione verso la propria intimità (R. CASTELLANA, *Realismo modernista*, cit., pp. 39-42).

<sup>102</sup> R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 11.

<sup>103</sup> ANNAMARIA CAVALLI, *L'ansia dell'inesprimibile. Introduzione all'opera di Federigo Tozzi e storia della critica tozziana*, Bologna, Patron Editore, 2004, pp. 24-25.

Allo stesso modo Svevo è realista nell'aver compreso il senso della fine. Egli non descrive esclusivamente il dramma del suo Zeno ma attraverso un processo di finzione descrive il dramma di ciascuno. Zeno Cosini si salva solo nel momento in cui diventa uno speculatore quando nessuno più riesce a esserlo, quando cioè il sistema stesso è collassato a causa della grande guerra e di ciò si sente orgoglioso, ma con grande realismo pronuncia un'ultima apocalittica profezia. La conclusione catastrofica si concilia con la sua gratificazione nel momento che egli abbraccia la consapevolezza che la felicità del singolo non è quella di tutti, quando da vittima si trasforma in carnefice, quando finalmente entra tra i vincenti e comprende il male dell'umanità ma sa che da esso non può distogliersi, l'unico finale realmente idoneo sarebbe un'Apocalisse causata proprio dallo stesso uomo e dalle tecnologie folli da lui costruite. Svevo ha compreso pienamente il suo tempo e lo descrive con l'amarrezza di colui che, come il suo personaggio, deve sopportare una dolorosa esistenza.

Realismo e Modernismo sono conciliabili, almeno per la letteratura italiana, più difficile è poter trovare un punto d'incontro tra essa e la cultura angloamericana dei romanzi di Joyce<sup>104</sup> o Woolf, questo anche a causa dell'ambiguità semantica che da sempre condiziona il concetto di realismo.<sup>105</sup> La difficoltà di un compromesso tra queste due categorie risiede in due motivazioni: la prima causata dal forte contrasto che questi autori hanno intrapreso nei confronti del Naturalismo, spesso dichiarato o alluso, un secondo

---

<sup>104</sup> Francesca Frigiero evidenzia come anche per Joyce si ha una prima fase di «realismo dell'ordinarietà». La sua scrittura trova origini nel Realismo soprattutto grazie ai modelli di Flaubert e del teatro di Ibsen. «A tale corrente rimarrà legato attraverso un continuo dialogo anche in opere come *Dedalus* e fino all'approdo definitivo al Modernismo con *Ulysses* che in qualche modo è apoteosi del Realismo e insieme sua deflagrazione spingendo al massimo le possibilità del romanzo realista fino a farla implodere» (FRANCESCA FRIGIERO, *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900-1940*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 49-53).

<sup>105</sup> ALESSANDRO BORSARI, *Mimesis, le peripezie di una famiglia concettuale*, in *Politiche della mimesis*, a cura di Alessandro Borsari, Milano, Mimesis, 2003, pp. 7-28.

motivo risiede nella formazione del canone avvenuto negli anni Sessanta del secolo scorso che contrappone il Modernismo al Neorealismo.<sup>106</sup>

È possibile ora chiederci se dopo l'uscita del romanzo più famoso di Moravia nel '29 sia ancora possibile discutere di Modernismo. Secondo recenti studi, Luperini individua alla fine degli anni Sessanta la nascita del «secondo modernismo»,<sup>107</sup> segnata da due concomitanze di segno opposto: la rinascita di movimenti d'Avanguardia (Neoavanguardie) e lo sviluppo del Postmodernismo. In questo periodo, più delle volte nominato dalla critica come Sperimentalismo, rientrano i casi di Volponi, Pasolini, Raffaele La Capria e in misura minore, almeno relativo ai primi scritti, i romanzi di Morante e *La giornata di uno scrutatore* di Calvino. Questo nuovo Modernismo appare avere molto in comune con quello originario assumendo anche le innovazioni culturali appena precedenti che naturalmente erano sconosciute ad autori come Pirandello, Svevo o Tozzi. Un confronto tra essi rimane comunque molto complesso e poco conforme alla tesi che si vuole qui dimostrare, per cui rimando al saggio *Sul Modernismo* di Luperini.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Inoltre, il Modernismo italiano, rispetto a quello inglese di Joyce e in generale del Modernismo europeo, non si esaurisce tutto nella mente del protagonista ma è fortemente legato al contesto e al rapporto con l'altro. Al contrario infatti, «l'eroe è sempre calato in un mondo storico ben determinato, con delle dinamiche sociali adeguatamente rappresentate: del resto *La coscienza di Zeno* è una raffigurazione fedele della borghesia triestina di fine Ottocento, *Il podere* di Tozzi risulta incomprensibile se non si tiene presente la Toscana rurale di inizio secolo, *Rubè* è un caso di inurbamento fallito. Solo in questo modo l'autore riesce a mettere in scena le dinamiche dell'eroe, e soprattutto la sua interazione con il mondo circostante. In questo senso nel modernismo italiano il flusso di coscienza trova uno spazio limitato, per lasciare il campo sì ai pensieri del protagonista, ma anche alla sua capacità di interagire con gli altri personaggi e con la realtà che lo circonda» (M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, p. 88).

<sup>107</sup> R. DONNARUMMA, *Tracciato del Modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 24.

<sup>108</sup> Secondo alcuni studiosi del Modernismo, questa corrente letteraria non ha mai avuto una vera e propria fine; «dopo gli anni Ottanta e fino ai nostri giorni tale tradizione riemerge di tanto in tanto, soprattutto in contesti fuori dall'Italia, in ambiti e in forme per cui forse bisognerebbe pensare ad altre categorie più idonee a rappresentare le infinite novità intervenute negli ultimi cinquant'anni» (ivi, p. 38). Per nuove ipotesi, cfr. R. LUPERINI, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno*, in «Allegoria», n. 64, 2011, pp. 15-50.

## CAPITOLO SECONDO

### D'ANNUNZIO E IL DECADENTISMO

#### II.1. I caratteri del Decadentismo: origine e consistenza storico-critica

Dopo una breve analisi introduttiva del contesto storico-letterario di fine Ottocento e inizio Novecento e alcune nozioni relative alla categoria di Modernismo in rapporto alle altre correnti letterarie contemporanee, entro ora nel vivo del discorso trattando la categoria del Decadentismo attraverso una scelta di opere di Gabriele d'Annunzio, riprendendo *in primis* le caratteristiche di questo movimento letterario.

Dal 1883 sempre di più in Italia è stato impiegato il termine “decadentismo”. Esso è utilizzato con due eccezioni ben precise: «o in relazione agli autori del simbolismo francese entro saggi deputati allo studio delle letterature straniere, o in contesti decisamente moralistici, dispregiativi, in quanto epiteto che stigmatizza le presunte caratteristiche oscene d'una certa produzione letteraria». <sup>1</sup> Fino agli anni Trenta la critica giudicava il Decadentismo esclusivamente da un punto di vista morale, solo successivamente si iniziò a trattare questa categoria in senso propriamente letterario grazie alla pubblicazione del saggio sul Decadentismo di Walter Binni.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 43.

<sup>2</sup> WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936.

Dopo un periodo di benessere dovuto allo sviluppo di nuove tecnologie, iniziò a diffondersi in Europa uno spirito radicalmente negativo ben sottolineato dalla letteratura del tempo. A dimostrazione di ciò è l'uscita nel 1857 di due opere che suscitavano scandalo subendo persino due processi: *Les fleurs du mal* e *Madame Bovary*. Le due opere mettono al 'patibolo' la classe borghese e i valori che da essa scaturiscono e si pongono contemporaneamente in contrapposizione con i testi a cui il pubblico era avvezzo.

Il nuovo spirito letterario mostra molti punti di contatto con la cultura romantica, ma lungi da pensare a esso come un mero prolungamento; gli autori decadenti sono seguaci di un culto artistico assai più distruttivo, il cui officiante è l'artista solitario che si trova inaspettatamente privato dei suoi antichi onori e gettato in una folla corrotta:

La solitudine e la libertà dell'artista in contrapposizione alla società a lui contemporanea; l'anticonformismo e la spregiudicatezza di vita; l'inesausta aspirazione al Bello quale meta spirituale; la raffinatezza spinta fino alla stravaganza e all'estenuazione in contrasto con i valori mercantili della società borghese in ascesa; la ricerca di inediti percorsi conoscitivi fuori dai costrittivi sentieri della razionalità: questo e altro contrassegnano un periodo di incandescenza fervore teorico e creativo che ha il suo centro catalizzatore nella capitale francese. Il famoso sonetto di Baudelaire, *Correspondances*, apre a una concezione mistica della Natura come tempio in cui l'uomo si muove tra una foresta di simboli.<sup>3</sup>

Questa nuova tendenza letteraria ottiene grandi esiti soprattutto in Francia, in cui si diffondono rapidamente nuove tendenze: quella dei parnassiani e dei simbolisti. La nuova poesia francese invita le culture europee a rompere con le gerarchie tradizionali e a elevarsi da una cultura 'bassa'.

---

<sup>3</sup> SIMONA COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno editore, 2012, pp. 11-12.

Il Decadentismo mette in luce l'orrore che si nasconde dietro l'uomo moderno, dissolvendo ogni legame tra bello e morale. Tutta l'arte del passato viene contemplata come «serbatoi di oggetti inutili inconciliabile con la pratica della vita borghese».<sup>4</sup>

Se nel mondo tutto è 'disperato e corrotto' e se ogni ideale è perduto, che cosa può rimanere a quei poeti che «perdettero Dio e tuttavia lo sentono in se stessi come voce della poesia? Morte tutte le fedi, resiste implicita o consapevole la fede nella parola»,<sup>5</sup> che da ora in poi ha l'obiettivo di liberare il mondo dalla solitudine e dall'angoscia.

La parola perde il suo valore di significato mettendo in evidenza «il suo volto di significante, cercando un nesso strettissimo con la musicalità»;<sup>6</sup> essa ha il compito di evocare emozioni, sensazioni e sentimenti. Spesso la parola ha la funzione di ricercare corrispondenze segrete avvalendosi di stratagemmi retorici come l'analogia.

La lirica di fine Ottocento acquisisce un'importanza notevole: sono accentuati la musicalità e quei temi che evadono dal quotidiano fornendo quadretti di estrema bellezza. Non sono assenti testi frivoli e scandalosi con contenuti completamente inidonei al grande impegno stilistico. Tutti questi atteggiamenti rientrano pienamente nella categoria di Estetismo, movimento che accomuna buona parte dei poeti definiti decadenti, da non intendersi come esperienza unicamente anglosassone.

Questi autori si propongono battaglieri nei confronti della letteratura come merce e vedono nell'arte un'esperienza superiore capace di innalzare l'uomo. Il lusso, il decoro e l'eleganza sono tutte caratteristiche che spiccano nel mondo artistico letterario. Nessuno spirito concretamente anarchico contro i poteri vigenti, più tipici della scapigliatura; gli autori decadenti mirano a rivendicare una superiorità per l'arte su qualsiasi altra esperienza.

---

<sup>4</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 35.

<sup>5</sup> F. FLORA, *Il Decadentismo*, cit., pp. 772-773.

<sup>6</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 36.

In Italia, l'Estetismo decadente sembra contraddire alcuni aspetti essenziali dell'esperienza europea acquisendo una propria specificità: la cultura dell'inutile e la spettacolarità esteriore vengono esaltate in opposizione a quanto accadeva nella cultura francese in cui «la crisi era stata assunta in prima persona, era stata fatta oggetto di un'orgogliosa affermazione di diversità».<sup>7</sup> L'autore decadente in Italia si innalza sopra gli altri uomini, affermando il proprio diritto a una irresponsabilità assoluta, a una illimitata libertà di sperimentazione, rivendicando per sé comportamenti tipici dei ceti dominati del tempo. Il Decadentismo italiano preferisce rapportarsi con la classe borghese rappresentando scandali e perversioni più che denunciarne i 'cattivi' comportamenti pervasivi.

Queste opere vengono spesso disapprovate dalla critica a causa di tematiche a sfondo erotico che mettono in luce una sessualità bestiale con un soggetto femminile di condotta inaspettatamente amorale; non più la donna angelicata di petrarchesca memoria ma una nemica che usa il suo corpo per loschi obiettivi conducendo l'uomo alla perdizione e alla follia. Sono opere scandalose, senza nessun tipo di moralità, spesso censurate con attacchi violenti da parte della critica, non solo al testo, ma anche all'autore che lo ha prodotto. Nel 1883 quando uscì *Intermezzo di rime*, una delle prime opere di d'Annunzio, Chiarini dichiara:

Io inclino molto a credere che questa brutta fioritura di poesia sensualistica sia indizio, non solo di decadenza morale e letteraria come fu sempre, ma fisica. Un medico e scienziato amico mio faceva osservare che uno dei segni più certi e costanti di rammollimento celebrale negli infelici che ne sono minacciati è il mostrare le parti pudente.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 46.

<sup>8</sup> GIUSEPPE CHIARINI, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1984, p. 81.

Gabriele D'Annunzio viene così additato come un «semideficente esibizionista ciò che è per lui una scelta letteraria è sentito come riflesso meccanico della sua persona».<sup>9</sup> Il Decadentismo italiano in poco tempo diviene sinonimo di pornografia e immoralità contribuendo a formare la valenza negativa che ha assunto per anni.

Nella nuova sensibilità decadente si possono inscrivere, con le dovute differenze, d'Annunzio, Pascoli e in parte Fogazzaro.<sup>10</sup> Uno dei tratti comuni che contraddistingue gli autori del Decadentismo italiano è un accentuato legame con le tradizioni umanistiche rivendicando una posizione preminente per l'intellettuale. Pascoli ricerca per sé il "nido", uno spazio intimo fatto tutto per sé. L'autore si apparta dalla vita frenetica e immorale della borghesia ma non si dimostra mai pienamente critico verso essa.<sup>11</sup> La sua opera appare moderna e spregiudicata, allineata agli esiti migliori dell'arte contemporanea e si edifica su un utilizzo attento del linguaggio e della forma con una forte conoscenza espressiva e una maestria compositiva che ricorda la grande esperienza simbolista nella capacità di utilizzo del linguaggio non solo come strumento comunicativo ma altresì come un sistema di suoni melodici, armonici e irrazionali.<sup>12</sup> Un discorso opposto ma che trova molti punti di congiunzione può valere per d'Annunzio «che fu senza dubbio un autore europeo e come tale risente delle diverse culture letterarie a lui contemporanee. Fortemente influenzato dal pensiero di Nietzsche, il Vate più di tutto seppe liberarsi dal senso del peccato».<sup>13</sup> A un

---

<sup>9</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 45.

<sup>10</sup> La personalità di Fogazzaro per tradizione è inserita nella categoria di Decadentismo in pieno contrasto con le novità religiose del modernismo religioso ma nei suoi testi si ha già un'apertura verso la letteratura modernista.

<sup>11</sup> Pascoli cerca sempre di trovare una forza mediatrice e consolatoria prendendo le distanze dalla rivolta contro la società attuale. Anche l'irrazionalità "del suo fanciullino" non è mai una forma di conflitto contro essa bensì una forza che aiuta a vivere meglio e ad accettare con spirito di rassegnazione i doveri della realtà. Sopravvive in lui l'idea di un poeta che debba assumere una funzione socialmente utile «ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano», cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992, (1897), p. 40.

<sup>12</sup> GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 136-284.

<sup>13</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 29.

possibile Dio predilige esaltare la carne e se proprio deve trovare una divinità plausibile, egli la ricerca dentro se stesso, identificandosi come guida per l'intero popolo italiano. Più di altri riuscì a sintetizzare l'immagine del poeta decadente capace di fare della propria vita un'opera d'arte, unendo sapientemente il privato con la vita pubblica per condurla all'attenzione dei suoi lettori. L'opera variopinta dell'autore vede adoperare tutti i caratteri specifici del repertorio decadente: contaminazione tra sacro e profano, erotismo smanioso, sadismo, fascino per l'esotico. Alla pluralità dei temi e allo sperimentalismo di nuove forme si accosta l'ecclettismo dei generi attuati dallo scrittore in base al principio che egli evidenzia del bisogno di «rinnovarsi o morire».<sup>14</sup> La sua opera si dimostra sempre nuova, capace di mutarsi in ogni istante, i temi prediletti sono limitati ma ogni singolo testo comporta novità che mai annoiano il pubblico con un'aura ora di «classicità e ora di aristocraticismo».<sup>15</sup> Energico è il suo atteggiamento autocelebrativo; non accade mai che egli dimentichi del tutto se stesso, che si ponga ai margini del proprio lavoro compositivo, ed è forse in questo sublime egocentrismo, in questo superuomo mai rinnegato ben visibile nella sua migliore produzione in prosa e in versi che d'Annunzio e la sua opera possono ritenersi il modello per eccellenza del Decadentismo Italiano.

## **II.2. D'Annunzio: una vita da dandy**

D'Annunzio fu sicuramente «la figura più monumentale del Decadentismo»,<sup>16</sup> la sua personalità come le sue opere rappresentano al meglio quest'epoca. Su di lui sin da subito si attesta un grande interesse da parte della critica, riscontrabile nelle tante monografie, e dalla

---

<sup>14</sup> G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Newton e Compton, 1995 (1892), p. 10.

<sup>15</sup> P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 90.

<sup>16</sup> MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1997, p. 7.

curiosità di un pubblico sempre più vasto.

La formazione culturale e letteraria di d'Annunzio si colloca in un contesto assai diversificato e in continuo mutamento: il culmine e il seguente crollo del Positivismo e del Verismo, la nascita e lo sviluppo del Decadentismo con le tendenze stimolanti dell'Estetismo e del Simbolismo, la diffusione delle filosofie "irrazionalistiche" in risposta al Positivismo, senza dimenticare le novità ideologiche e politiche che diedero impulso alla nascita dei grandi partiti politici e allo scontro tra classi e tra nazioni che culminarono con la catastrofica Prima guerra mondiale.

L'autore nasce il 12 marzo del 1863 a Pescara in una dimensione silenziosa, quasi intima, fuori dalle tante 'tempeste' di cui sarà caratterizzata la sua vita. La sua fanciullezza scorre tra le tante donne di casa e l'amore per le imprese militari della grande storia italiana. Sin da fanciullo si mostrò battagliero e curioso; per cui il padre, con cui ebbe un rapporto difficile, scelse per lui, a soli undici anni, il prestigioso Collegio Cicognini di Prato, l'obiettivo era quello di rendere Gabriele un uomo ambizioso e di fornirgli un'istruzione il quanto più ottima.<sup>17</sup>

A soli diciotto anni è pronto a conquistare Roma divenendo cronista di una capitale tutta tesa alla mondanità e al decoro che avrebbe presto immortalato nelle pagine del *Il Piacere* (1889). Roma possiede una bellezza incantevole ed estetizzante, la moda la fa da padrona, forte è il fascino orientale e floreale che presto prenderanno 'vita' nelle sue pagine.

---

<sup>17</sup> L'autore si dimostra curioso e abile lettore. Egli parte da quelli scrittori da cui non si può prescindere nella cultura di fine Ottocento come Carducci per la poesia e Verga per la prosa. È da questi modelli che prende avvio la scrittura del primo d'Annunzio, il quale se ne distanzia velocemente sia superandoli che contaminandoli con le nuove proposte che provengono dall'Europa. La sua prima raccolta poetica *Primo vere* (1879-1880) si rifà proprio al Carducci delle *Odi barbare* ma già in questo scritto, sente il bisogno di sperimentare nuove modalità espressive incentrate sulla sensualità erotica. Per quanto riguarda l'ambito romanzesco i primi esperimenti nascono sotto il modello verghiano, in cui l'Abruzzo dannunziano sostituisce la Sicilia di Verga seppur con elementi chiaramente differenti. Nel 1882 quando viene pubblicata *Terra vergine*, dell'influenza del Verismo c'è ormai solo l'aspetto esteriore, utile a non creare un distacco netto dalla tradizione che possa rendere difficile la sua ricezione.

Da vorace lettore qual è, l'autore riesce prematuramente a entrare in contatto con un ambiente ricco e multiforme, muovendosi con disinvoltura in un mondo che cambia a gran velocità.

D'Annunzio appare sulla scena mondana e letteraria di Roma inizialmente in qualità di giornalista; è qui che l'autore può avere un riscatto da un'adolescenza grigia: «l'ambiente della Roma improvvisata capitale era il più propizio per offrire un'atmosfera decadente al poeta che doveva diventare il principe del decadentismo italiano»,<sup>18</sup> essa è la sede dei grandi intellettuali che influenzano pienamente il giovane «sulla scia dei bizantini che si trovano appunto, intorno alla rivista “Cronaca Bizantina” edita dal milanese Angelo Sommaruga, giunto ventiquattrenne a Roma all'inizio del 1881 per farne, oltre che la capitale, il centro letterario d'Italia»,<sup>19</sup> in tale contesto ha origine la scrittura dannunziana.

La collaborazione con diversi periodici e l'attività ricreativa immergono d'Annunzio nella società che vede incrociare la decadenza del seducente mondo aristocratico e l'emergere incessante della borghesia bramosa di potere. Da questo momento nello scrittore letteratura e vita si fondono: egli aspira a plasmarsi come il modello del nuovo eroe esteta per il mondo del divismo romano, tra duelli, feste e piaceri raffinati, contraddistinguendosi per un'esistenza lussuosa.

La vita a Roma è fatta di orpelli e feste mondane, le donne sembrano incarnare la perdizione dei sensi; il punto più alto del piacere umano. Il suo carattere umile e gentile si «metamorfosa, nel giro di una stagione, nel dandy attorniato da dame ammiranti»,<sup>20</sup> i suoi epistolari scandiscono questi anni di formazione intellettuale, mondana e sentimentale riprodotti nel 1882 nei suoi primi scritti: *Canto novo* e *Terra vergine*. Egli desidera sempre

---

<sup>18</sup> W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, cit., p. 77.

<sup>19</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 20.

<sup>20</sup> Ivi, p. 34.

più entrare in quel mondo aristocratico e l'occasione propizia avvenne quando fece ingresso nella casa del duca Hardouin di Gallese come assistente agli studi del figlio Luigi ma allo stesso tempo, da vero maestro di seduzione qual è, riuscì a far innamorare di sé Maria, figlia del duca. L'ascesa sociale ha inizio con un "peccato di maggio" e una fuga a Firenze con il conseguente matrimonio.

Prosegue poi con nuove composizioni che si possono definire scandalistiche, come leggibile dalla raccolta di novelle del 1884 *Il libro delle vergini*, che ha al centro episodi di attrazioni sessuali, violenze, demenza e malattia. In pochi anni escono raccolte nelle quali si comprende come l'autore sia consapevole della necessità di misurarsi con la concorrenza ricercando un prodotto letterario che faccia discutere di lui e che soddisfi le esigenze del nuovo pubblico sempre più numeroso.

Contemporaneamente ai primi successi, i primi testi crearono scandali e ire dei più accorti critici. Sin da giovane, «mostra un irrefrenabile desiderio di appropriarsi della tradizione letteraria come delle esperienze europee più recenti e, al contempo superarle: Ogni qualvolta sembra sia giunto a un approdo sicuro, si avverte una crisi del modello che nasce dall'interno, e si esprime attraverso il languore malato dell'antieroe vittima di sé stesso».<sup>21</sup>

Dal 1884 in poi è un succedersi di nuovi amori, tra cui Elvira Natalia Fraternali maritata al conte Ercole Leoni che lo ispirerà nelle sue prime opere fino al 1892 con il nome di Barbara: «dal soggiorno a Venezia e dall'esperienza passionale vissuta con quest'ultima, trarrà l'ispirazione per la scrittura del primo vero capolavoro, *Il Piacere* (1889). Il romanzo narra gli avvenimenti del primo e forse più famoso eroe esteta della letteratura italiana, Andrea Sperelli, che ricalca il mito umano dell'Estetismo europeo, votato unicamente al culto della bellezza rara e artificiosa, con una prosa fatta di immagini estenuate e voluttuose,

---

<sup>21</sup> CRISTINA MONTAGNANI, PIERANDREA DE LORENZO, *Come Lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018, p. 8.

in scenografie segrete, con un linguaggio ricco e armonioso».<sup>22</sup>

Si alternano opere prosastiche e poetiche con una vita vissuta tra viaggi e mondanità attanagliato dai primi creditori, costretto in pochi giorni a tornare a Francavilla, è qui che inizierà a lavorare a un nuovo successo: *L'innocente*.

Nel 1895 si apre per l'autore la fortunata stagione teatrale. Nello stesso anno è sullo yacht *Fantasia* dell'amico Scarfoglio: è la celebre crociera presso Micene e Tirinto da cui prenderanno le mosse il rifacimento di *Canto Novo* e i versi delle *Laudi*. Il viaggio in Grecia fa nascere nel *dandy* un grande interesse per il mito che sarà ben presente nelle opere successive.

Pochi mesi dopo escono le *Le vergini delle rocce* (il romanzo che anticipa la sua personale lettura di Nietzsche prima de *Il fuoco*) ma soprattutto si ha l'inizio del sodalizio amoroso con Eleonora Duse, forse l'amore più grande della sua vita.

Un amore profondo e tormentato, fatto di addii e ritorni di fiamma, un patto d'amore e di lavoro. Lei è la protagonista delle nuove opere teatrali dell'autore, egli scrive per la sua musa i drammi più belli da lei stessa recitati. Ben presto si trasferirà nella villetta della Capponcina in contiguità con la Porziuncola della Duse e insieme trascorreranno quelle estati in Versilia e a Romena nel Casentino. Tale *ménage* è destinato a trovare un fortissimo interesse da parte del pubblico morbosamente affascinato dalla coppia, e d'Annunzio, sensibile alla potenza del pettegolezzo e abile promotore di se stesso, non può far a meno di inserire dettagli amorosi e scandalosi ne *Il fuoco*, nuovo romanzo ambientato a Venezia, unica Terra che sembra ancora risplendere sopra i mali dei tempi moderni. In questa inarrestabile osmosi tra arte e vita anche il privato come le lettere possono trasfigurarsi in

---

<sup>22</sup> GLORIA GRANDIN, "Il connubio arte-vita e la funzione dell'ambiente in D'Annunzio: 'Il piacere', 'Il fuoco', 'Maia'", relatore Guido Baldassarri, Università degli studi di Padova, tesi magistrale, 2018-2019, p. 11, [http://tesi.cab.unipd.it/62325/1/Gloria\\_Grandin\\_2019.pdf](http://tesi.cab.unipd.it/62325/1/Gloria_Grandin_2019.pdf) (data di ultima consultazione 03/11/2020).

materia pubblica rendendo difficile comprendere il *limen* tra finzione e realtà.

Un nuovo interesse fa breccia nella vita dell'autore: la politica; ma il «deputato della bellezza frequenta poco il parlamento»<sup>23</sup> e in poco tempo diviene un'esperienza poco fortunata oscillando come trasformista *ante litteram* con *nonchalance* da Destra a Sinistra. Nel frattempo, «nuovi amori si affacciano e costruiscono una controfigura della Duse che continua, di tanto in tanto, a tornare tra le braccia del Vate; sono gli anni in cui propone il rifacimento in chiave moderna dei grandi miti tragici»<sup>24</sup> a cui seguono *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *Più che l'amore* e *La Nave*, quest'ultimo capolavoro ambientato sullo sfondo di una Venezia bizantina contrassegnata di intrighi e crudeltà.

Nel 1904 il sodalizio epico con la Duse naufraga, ma non si placa la ricerca di nuove figure femminili, le quali, ancora una volta, saranno trasfigurate nelle opere teatrali. Nel 1910 la vita lussuosa condotta all'eccesso e il tracollo finanziario obbligano lo scrittore ad abbandonare la Capponcina e partire per Parigi, non prima di aver pubblicato un ultimo romanzo: *Forse che sì forse che no*. A Parigi si ritrova con la moglie e conosce molti intellettuali importanti del tempo, ma il 5 maggio del 1915 è deciso a tornare in Italia per l'inaugurazione del monumento dei Mille, pronunciando il famoso discorso di Quarto e di lì a poco diviene tenente di complemento nel V Reggimento dei Lancieri di Novara.

Il poeta-soldato partecipa alla guerra nella prospettiva dell'eroe omerico e superuomo. Divengono infatti celebri le sue azioni belliche dal risultato scenico e spettacolare, tra cui il volo su Vienna del 1918 o i suoi memorabili discorsi interventistici.

Il 1919 è l'anno della controversa presa di Fiume; per sedici mesi l'autore crea attorno a sé un composito ed eterogeneo *entourage* insieme con i quali decreta di trasformare

---

<sup>23</sup> PIETRO GIBELLINI, *Introduzione*, in G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, note di Filippo Caburlotto, Milano, Rizzoli, 2019, (1900) p. X.

<sup>24</sup> G. GRANDIN, *“Il connubio arte-vita*, cit., p. 12.

il territorio fiumano in Stato indipendente, proclamandovi la Reggenza Italiana del Carnaro. Dopo la firma del Trattato di Rapallo (12 novembre 1920) che definiva Fiume città libera, a Natale le truppe italiane entrarono nella nuova città. D'Annunzio si arrese, dopo diverse perdite nelle file dei suoi legionari, ed è costretto a rassegnare le dimissioni.

Il ritorno in Italia non poteva passare inosservato, egli voleva lasciare qualcosa di sé che potesse rimanere nella storia. Acquista la Villa di Cargnacco che sarà destinata a divenire “Il Vittoriale degli italiani”; ben presto questa realtà si trasformò in una sorta di prigione-tomba animata talvolta da una piccola corte di fedeli e di finti amici. Non mancheranno le incursioni di Mussolini con cui ebbe un rapporto sempre ambiguo condividendo solo in parte le idee fasciste.<sup>25</sup> Nel 1921 riprese in mano la penna e risistemò i cartigli stesi anni prima a Venezia durante la convalescenza avvenuta a seguito di un ammaraggio di fortuna; di lì a poco uscirà *Notturmo*.

Sempre più stanco nel corpo si chiude a vita privata, lasciando in costante attesa di ricevimento negli alberghi circostanti, amici, ospiti e donne avvenute. Il 1° marzo del 1938 è colpito da un'emorragia cerebrale che mette fine a una vita vissuta da valoroso e istrionico eroe, una vita che volle dipingere come un'opera d'arte.

### **II.3. L'operaio della parola: tra mito e classicità**

Dopo la composizione di romanzi di grande successo, Gabriele d'Annunzio torna alla forma antica della lirica tanto che nel 1896, all'indomani del viaggio in Grecia, pubblica una nuova edizione del giovanile *Canto Novo*. Nella ‘ristrutturazione’ dell'opera, riducendo a 27 le totali 63 liriche, l'occhio è rivolto a quella classicità grecizzante che diviene tema

---

<sup>25</sup> Sul rapporto controverso tra i due, cfr. GIOVANNI RIZZO, *D'Annunzio e Mussolini. La verità sui loro rapporti*, Bologna, Cappelli, 1960 e VITO SALIERNO, *D'Annunzio e Mussolini*, Milano, Mursia, 1988.

predominante dopo il viaggio avvenuto nel 1895 accentuando quel nesso poesia-natura-donna che era già presente nelle opere classiche:

Epigrafe è una citazione da Pindaro cui segue la prima *Offerta votiva*, dedicata a Venere, detta «Cipride», dea di Cipro come è chiamata in Omero e nei poeti dell'*Anthologia Palatina* di cui qui è subito ricordato Meleagro di Gàdara. Sull'altare di Venere dunque il poeta spezzerà la lampada che ha illuminato le sue notti per trovare una forza novella nella dea sorta dal mare e nella vitale luce del solare.<sup>26</sup>

Sin da subito vengono fornite le coordinate di un modo tutto grecizzante di scrivere; prosegue poi l'opera con liriche di genere classico in cui a ogni *Offerta votiva* seguono odi ed elegie in cui il mito si innalza a soggetto dell'opera.

D'Annunzio sempre più affascinato dal mondo classico e grecizzante comporrà poi la raccolta intitolata *Ciclo delle Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*.<sup>27</sup> La composizione fu ideata in sette libri, come le Pleiadi, le mitiche figlie di Atlante e Pleione trasformate in stelle, anticamente connesse all'attività della navigazione. Di questi sette libri, solo cinque furono pubblicati. Il primo di essi *Maia o Laus Vitae* nel 1903, *Elettra e Alcyone* pubblicati verso la fine del 1903 ma recanti data al 1904, il quarto libro *Merope* racchiudente le canzoni delle gesta d'oltremare sulla guerra in Libia del 1911 ma uscito a stampa nel 1912, il quinto *Asterope* dedicato alla Prima guerra mondiale pubblicato solo nel 1934.

Il testo più antico risale al 1896 ma solo nel 1902 l'autore sembra comprendere la forma da dare alla sua opera.<sup>28</sup> Il titolo solenne e passionale prende spunto da due motivi,

---

<sup>26</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., pp. 188-189.

<sup>27</sup> Da premettere che l'interesse di d'Annunzio per il mondo greco nasce già durante l'adolescenza. Così che, come nota Lavagnini, a essere intrapreso fu per lo più un viaggio «verso l'Ellade, più che verso la Grecia come necessità di verificare immagini, motivi, situazioni già presenti nell'immaginario dell'autore più che da propositi di scoperta di qualcosa di nuovo» (BRUNO LAVAGNINI, *Alle fonti della Pisanella ovvero D'Annunzio e la Grecia moderna*, Palermo, Palumbo, 1942, pp. 13-14).

<sup>28</sup> Per una storia compositiva e editoriale delle *Laudi*, cfr. C. MONTAGNANI, P. DE LORENZO, *Come Lavorava d'Annunzio*, cit., pp. 89-100.

uno personale e uno filosofico. Il termine “Laudi” ha origine da un evento autobiografico, come spesso accade con l’autore, ovvero un’uscita con Eleonora Duse avvenuta nel settembre del 1897: colpito dal misticismo e dalla sacralità francescana, il poeta riprende l’antico genere classicheggiante della lauda, canto di lode a un’anima creata da Dio. L’opera ben presto diviene lode alla natura e alla storia umana fondata sul mito superomistico. Il mito del Superuomo si definisce e si svolge «in un campo dominato da due forze o tendenze contrapposte e nondimeno complementari: la tendenza dionisiaca e la tendenza apollinea. Al limite, la tensione che ne deriva comporta il conseguimento di una precisa *coincidentia oppositorum* nella quale la concretezza dei sensi e la luce della parola si uniscono in una sola realtà»;<sup>29</sup> la parola acquisisce un valore fondamentale per il suo messaggio poetico e per l’invito al singolo e alla collettività a rialzarsi dalla caducità del presente.

*Maia*, il primo libro, è un poema di ottomilaquattrocento versi liberi suddivisi per ventuno canti, pervaso da uno spirito dionisiaco e vitalistico e teso alla declamazione panica traboccante delle forme della vita e del mondo.

Di fronte alla totale assuefazione della società contemporanea, «il poeta esteta divenuto superuomo è dominato dalla volontà di potenza e di intervento sulla realtà così da riproporsi come profeta di un nuovo “rinascimento”. La poesia è decantata come affermatrice di energia vitale, attraverso la rivisitazione dei miti dell’Ellade antica»;<sup>30</sup> il presente può essere riscattato solo attraverso un uomo capace di rigenerare la società attraverso le grandi opere mitiche, rifacendosi alle grandi gesta antiche. D’Annunzio vuole riportare il mito alla sua forza come mezzo per rigenerare la società, guardando al mondo antico come sinonimo di gloria e di buon costume.

Da sottolineare come tutte le opere di d’Annunzio, non solo quelle poetiche,

---

<sup>29</sup> VITTORIO VETTORI, *D’Annunzio e il mito del Superuomo*, Arezzo, Ersi, 1981, p. 125.

<sup>30</sup> G. GRANDIN, *“Il connubio arte-vita*, cit., p. 59.

dimostrano una grande ricerca della parola esatta con un proprio grado di musicalità. Un filo che lega molte opere dannunziane è il rapporto con la classicità e l'insistenza sul mito che per l'autore non costituisce un riempitivo della sua opera, uno sfondo in cui proiettare le proprie storie, ma è soggetto della narrazione stessa.

Il riuso classicheggiante non è impiegato unicamente come lezione di vigore e sanità morale da rimettere in una società in piena crisi ma egli si serve dell'antico «per l'amore sensuale della parola».<sup>31</sup> Per l'autore «il verso è tutto». Egli riadopera interamente il repertorio della propria lingua; non sono riscontrabili molti neologismi ma tutti i termini vengono ripresi dalla grande tradizione latina e greca.<sup>32</sup> Grande frequentatore dei vocaboli definito da Scarfoglio come «topo da biblioteca»<sup>33</sup> in continua ricerca della preziosità lessicale di cui egli stesso andava fiero vantandosene con gli amici.<sup>34</sup> Infatti, «come ha evidenziato Coletti, sin dal *Piacere* egli si dimostra attento all'attualità linguistica inserendo, al fianco di termini classicheggianti, parole alla moda come anglicismi francesismi»<sup>35</sup> o vocaboli derivanti dalla moderna psicologia, lungi quindi dal pensare che la sua lingua sia

---

<sup>31</sup> M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 379-428.

<sup>32</sup> B. MIGLIORINI, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *Gabriele D'Annunzio*, a cura di Jolanda De Blasi. Firenze, Sansoni, 1939, pp. 195-196. La pagina di d'Annunzio è ricca di «ripresе occulte, traslazioni plagiarie, omaggi criptati, ma anche di espresse citazioni» (S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 13). Terreno questo fertile di molti studi critici che ne mettono in luce il pieno inserimento dell'autore analizzato nel Decadentismo europeo oltre che indagare le molteplici riprese di ordine linguistico e letterario.

<sup>33</sup> GEORGES HERELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi Aneddoti Pettegolezzi*, avvertenze e introduzione di Guy. Tosi, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, CNSD, 1984, p. 84.

<sup>34</sup> Egli stesso «nella prefazione del *Trionfo* rimproverava i narratori contemporanei di ignorare le ricchezza del nostro idioma e di usare solo poche centinaia di parole comuni: “vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e opposte”» (S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 309). Lo stesso Migliorini nel suo saggio ricorda come l'autore trattato «al tempo del Vittoriale si sarebbe vantato con un ospite francese di aver adoprato quarantamila parole contro le diciassettemila di Dante e le quattromila di Anatole France» (*ibidem*), cfr. B. MIGLIORINI, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, cit., p. 183.

<sup>35</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 310. L'opera di d'Annunzio si prospetta come una «"monumentale enciclopedia del decadentismo europeo", assorbito tramite le mode letterarie tempestivamente veicolate dalla Francia, nella cui lingua d'Annunzio accede alle culture europee. Ed è in Francia che negli anni Ottanta dell'Ottocento si afferma la filosofia di Schopenhauer; si diffonde il romanzo russo [...]; si guarda al preraffaellismo inglese e alle lezioni di John Ruskin (1819-1900), appassionato cultore dell'architettura medievale bizantina e gotica, il cui studio sui monumenti veneziani *Stones of Venice* (1851-1853), è testo fondamentale del nascente estetismo» (ivi, pp. 13-14), cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., pp. 356-358.

sottomessa all'unica etichetta di "linguaggio classico". L'attenzione per la parola è sempre concentrazione sulla storia, sulle radici etimologiche e sulle originarie accezioni del termine: di qui l'attitudine a una paziente ricerca erudita.

*Alcyone* è la raccolta che più di altre recupera il mondo antico in modi mutevoli e complessi, «narra la parabola di un'estate marina in Versilia, celebrando in un registro lirico e pastorale la bellezza della natura e la rivitalizzazione del mito».<sup>36</sup>

L'obiettivo dell'autore è quello di soddisfare la fame di mito dell'uomo moderno innalzando nuovamente il teatro della grande età tragica greca, per restituire ai moderni l'antica gloria. In una delle composizioni iniziali della raccolta, *Il fanciullo*, c'è l'apparizione di un tempio in rovina, da cui si diramano delle radici. A terra ci sono delle statue divine in frantumi a significare la disfatta degli dèi dell'antichità. Il poeta avrà un ritorno inatteso alla sua infanzia più lontana e al suo fanciullo ispiratore che è una divinità panica a cui promette: «Rialzerò le candide colonne, rialzerò l'altare e tu l'abiterai unico dio».<sup>37</sup> D'Annunzio «aderisce con la sua musica a ciò che di mitico è presente nella realtà ma altresì penetra nei miti nascosti liberandoli dall'ombra in cui sono avvolti».<sup>38</sup>

Alla fine di *Alcyone*, «il poeta ha coscienza che il mito non è più possibile per una società come quella contemporanea e potrà essere rivissuto solo attraverso la malinconica visita delle rovine archeologiche».<sup>39</sup> Questa raccolta finisce col narrare un'esperienza mito-conoscitiva in cui il mito assume quell'essenza di soggetto. D'Annunzio è stato uno dei primi autori a possedere la conoscenza delle favole antiche, «senza che in lui ci fosse un rimpianto di esse; l'autore appare ed è intenzionato in misura maggiore a strappare alla storia antica

---

<sup>36</sup> PIETRO GIBELLINI, *Introduzione*, in G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2019 (1903), p. XLVII.

<sup>37</sup> Ivi, p. 23, vv. 302-305.

<sup>38</sup> V. VETTORI, *D'Annunzio e il mito del Superuomo*, cit., p. 173.

<sup>39</sup> Ivi, p. 175.

quella gloria primigenia e riprodurle con modernità nel suo presente».<sup>40</sup> Il mito è il luogo in cui il presente, il passato e il futuro vengono a coincidere. D'Annunzio è ben consapevole della diversità del proprio presente ma non smette di ricercare quella bellezza per poterla far risorgere nella sua contemporaneità. La “bellezza” per d'Annunzio diviene da una parte mezzo per cogliere la superficialità del mondo in cui vive, dall'altra parte mezzo per ‘sanificare’ la società contemporanea. Per l'autore analizzato, la bellezza si pone come una manifesta alternativa contro l'avanzamento dell'aridità dilaniante nella società primonovecentesca ma anche «strumento per indicare alla società che “mal vive” il ritorno a una smarrita dimensione estetica dell'esperienza».<sup>41</sup>

Il testo dell'*Alcyone* si rivela altrettanto funzionale al riconoscimento nello stesso autore di un nuovo ruolo per la figura dell'artista coincidente con la rivoluzionaria configurazione del poeta vate. L'immersione nelle acque greche così come annotata nei *Taccuini* «è tutta a favore dell'identificazione di sé poeta nella funzione divina ovvero quella di riportare la società all'antica gloria. È proprio forgiandosi addosso la nuova figura di ‘poeta-divino’ che d'Annunzio ancora una volta mette in luce la sua personalità carismatica e la sua eccezionale creatività come supremo “artefice” e “imaginifico”».<sup>42</sup> Ecco quindi che il poeta adotta tale energia vitale, insita nel mito, al fine di dare misura della sua potenza creatrice come vero Dio. Diversamente dagli scrittori appartenenti al Modernismo, d'Annunzio non rinuncia mai nei suoi romanzi ad attribuire una funzione ‘nobile’ per l'artista, seppur non sempre l'arte utilizzata da quest'ultimo si rivela capace di innalzare l'uomo e non mancano nemmeno occasioni in cui essa è adoperata per fini ingannevoli, per il proprio impulso al piacere, come per il suo protagonista più famoso Andrea Sperelli.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 174.

<sup>41</sup> GIANNI OLIVA, «Buon di, messer cantore!»: *Isotta, la bellezza e i modelli europei*, in «Archivio d'Annunzio», n. 7, 2020, pp. 12-13.

<sup>42</sup> V. VETTORI, *D'Annunzio e il mito del Superuomo*, cit., p. 175.

#### **II.4. Una vita come opera d'arte: Andrea Sperelli (estetismo e vitalismo)**

L'Estetismo fu una delle componenti fondamentali della scrittura di Gabriele d'Annunzio che si riverbera sulla sua stessa vita. Quando si discute di Estetismo dannunziano, lo si deve descrivere come una particolare attitudine costante e quotidiana verso l'arte. Se da una parte c'è una volontà di superamento critico di essa, dall'altra c'è sempre un tentativo di rifunzionalizzazione dell'Estetismo entro un nuovo sistema ideologico che ne cambia il significato; processo che serve allo scrittore per dare risposte al declassamento del ruolo dell'intellettuale e in qualche modo anticipare già la crisi della nozione stessa di uomo che si verificherà a partire dalla fine dell'Ottocento.

In appena sei mesi, d'Annunzio compone *Il Piacere* per vederlo già pubblicato nel 1889 dall'editore Treves. Il successo è immediato. L'autore sin da giovane cerca una propria 'dimensione' nel panorama della letteratura italiana coeva per poter essere non solo uno scrittore di successo per il pubblico italiano, ma anche un esponente della letteratura europea. L'autore comprende ben presto di dover mettere da parte la scrittura poetica per darsi al genere che forse più facilmente potesse avere successo tra i lettori contemporanei, costruendo una grande opera che possa essere fruibile a un pubblico eterogeneo anche attraverso rielaborazioni e contaminazioni con i testi europei più fortunati: il romanzo di tipo «omerico epico a sfondo storico». <sup>43</sup>

Il periodo è quello dei cosiddetti *romanzi della Rosa*. Tra questi si ha *Il Piacere*, un'opera che descrive in modo puntuale la crisi di una società che egli seppe toccare con mano. Con questo romanzo, manifesto dell'Estetismo, d'Annunzio racconta la povertà morale e il vuoto esistenziale che si cela dietro la raffinatezza snob dell'aristocrazia romana svolgendo un'analisi approfondita delle contraddizioni del suo protagonista, Andrea

---

<sup>43</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 93.

Sperelli, denunciando la sua mancanza di autenticità.

Tutto il romanzo è costruito in modo antitetico: è al tempo stesso scandaloso e moralista, decadente e naturalista, europeo e provinciale, originale e classico e all'artificio dello stile si oppone la semplicità del ragionamento unendo il rigore tipico del romanzo naturalista con il nuovo romanzo decadente preannunciando già possibili 'impronte' del romanzo psicologico che saranno poi sviscerate e normalizzate nelle opere del Modernismo.

Il protagonista, Andrea Sperelli, «inaugura la galleria dei personaggi in cui lo scrittore mette a nudo la sua anima, coi compiacimenti e con le insistenze che l'avviliscono ma anche con la scontentezza, con le inquietudini, con la sincerità che la salvano».<sup>44</sup>

Il romanzo ruota intorno alla volontà di Sperelli di fare della propria vita un'opera d'arte, tentativo che mostrerà i propri limiti e debolezze. Andrea è un uomo di grande vitalità, che vive la propria esistenza al di fuori della massa, con un culto per il bello, in perfetta armonia con l'Estetismo, sentimento che si andava propagando proprio in quegli anni attraverso riviste con cui collaborò lo stesso autore; non mancano influssi anche da opere europee che si iniziarono a diffondere contemporaneamente.<sup>45</sup>

Sicuramente tra le fonti per la nuova opera c'è la vita stessa del suo autore; i documenti privati divengono ben presto abbozzi letterari. Stando all'affermazione di Bàrberi Squarotti: «il poeta cerca continuamente di inserire le vicende della sua vita privata nella scrittura, cercando di descrivere un "vivere inimitabile" sia tramite le imprese, sia attraverso le sue opere».<sup>46</sup> Il romanzo è concretamente una vera testimonianza del suo modo di intendere la vita, volto alla ricerca del piacere. Il protagonista va ricercando l'appagamento

---

<sup>44</sup> V. VETTORI, *D'Annunzio e il mito del Superuomo*, cit., p. 182.

<sup>45</sup> Il romanzo è fortemente influenzato da opere coeve, cfr. *A Rebours* (1884) di Huysmans (ROBERTO CADONICI, *Come leggere Il Piacere di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1990, p. 31). Per un approfondimento sui modelli e le suggestioni provenienti dall'Europa e in misura maggiore dalla Francia, cfr. S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., pp. 11-26.

<sup>46</sup> GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, pp. 29-32.

dei sensi, tanto che l'esercizio della realtà passa sempre attraverso il loro filtro.

Andrea, unico erede di una famiglia nobile, è «tutto impregnato d'arte»<sup>47</sup> con una educazione non fatta sui libri ma sull'esperienza estetica e passionale della propria vita. Sin da giovane il padre gli insegnò il motto di «fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita di un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui»<sup>48</sup> e ripeteva «bisogna sopra tutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove immaginazioni»,<sup>49</sup> tutto ciò comporta nel ragazzo una scarsa voglia d'agire.

Un altro insegnamento fondante per il rampollo si ritrova nel termine «sofisma».<sup>50</sup> Esso è fondamentale per ogni passione umana, per innalzare al massimo grado il proprio piacere, «la parola è una cosa profonda, in cui per l'uomo d'intelletto son nascoste inesauribili ricchezze. I Greci artefici della parola, sono infatti i più squisiti goditori dell'antichità. I sofismi fioriscono in maggior numero al secolo di Pericle, al secolo gaudioso».<sup>51</sup>

Leggendo il romanzo dannunziano è forte l'impressione che lo spazio entro cui i protagonisti trascinano la propria vita non sia esclusivamente un insieme di luoghi chiamati a fare da sfondo. Lo spazio assume un ruolo peculiare nel momento in cui diviene protagonista della vicenda, influenzando gli esiti della trama. Non solo l'ambiente è descritto nei suoi minimi dettagli, ma lo stesso protagonista prepara se stesso con gran cura, come se fosse parte dell'ambiente che lo circonda.

Andrea rappresenta il perfetto alter ego di d'Annunzio, il quale compendia in questo

---

<sup>47</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, a cura di Simona Micali, Milano, Feltrinelli, 2019 (1889), p. 43.

<sup>48</sup> Ivi, p. 44.

<sup>49</sup> Ivi, p. 45.

<sup>50</sup> Cfr. ID., *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, p. 16.

<sup>51</sup> ID., *Il Piacere*, cit., p. 45.

protagonista la propria esperienza autobiografica di esteta smanioso e mutevole, cronista mondano della Roma “bizantina”. La vicenda si apre in una Roma elegante, sfarzosa e raffinata, tra feste nobiliari e aste di manufatti d’arte e arredi preziosi in cui Sperelli è in procinto di incontrare la sua Elena Muti, non prima di aver descritto in modo minuzioso e ossessivo gli oggetti presenti nella camera:

Le stanze andavansi empando a poco a poco del profumo ch’ esalavan ne’ vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d’un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla galleria 47 Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta. Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un’amante. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d’amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d’istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d’inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d’Ovidio. La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d’argento riccio, a foglie e a motti. Come il sole pomeridiano feriva i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto.<sup>52</sup>

Con caparbietà tormentosa, come un perfetto esteta, l’autore dispone ogni oggetto nella sua dimensione preziosa, unica ed elegante. La sua propensione narcisistica lo induce a considerare di poter sopperire, con le sontuose forme e con la delicatezza antica, l’assenza di sentimenti veritieri.

Numerose sono le citazioni e i rimandi a opere letterarie e d’arte che danno ragione della profonda cultura dell’autore e dell’anima esteta del suo personaggio. Il lessico è forbito e alla moda, non mancano termini europei e classici: «la scelta dei termini non cade mai,

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 15.

contrariamente ai passaggi narrativi, nella banalità, ma ricerca al contrario la voce dotta, il desueto, il peregrino, sempre ai fini di una costruzione musicale».<sup>53</sup>

Il romanzo inizia *in medias res*, il protagonista Andrea Sperelli aspetta di ricevere la sua ex amante Elena Muti appena tornata a Roma. Durante l'attesa il protagonista ripensa alla loro storia fatta unicamente di passione. Elena, dopo essere giunta all'appuntamento, dichiara ad Andrea di voler rimanere per lui un'amica o una sorella. L'incontro si conclude lasciando il protagonista triste e amareggiato, ancora di più quando verrà a scoprire che l'allontanamento è determinato da ragioni di natura finanziaria. L'eroe rimane sconvolto nel sapere che «una passione, che pareva sincera ed era giurata altissima, inestinguibile, veniva ad essere interrotta da un affare di denaro, da un'utilità materiale, da un negozio [...]. Andrea si impegna così, con una strana lucidità e con spietata ferocia in un'analisi distruggitrice dell'antica amante».<sup>54</sup> Ciò di cui forse non è consapevole è che 'disegnando' il ritratto della sua Elena traccia un lucido e alquanto crudele ritratto di se stesso, specchiandosi nell'immagine dell'ex amante, ritrovando la sua stessa falsità proprio nella descrizione che egli fa di quella della donna e comprendendo l'affinità profonda che li lega.<sup>55</sup> La sua Elena con *nonchalance* ha sostituito la passione-amore per Andrea con il denaro che è appunto antitesi sia del sentimento che travolgeva i due, sia della connotazione 'divina' dell'Estetismo.

Dopo essere stato abbandonato dalla donna, il protagonista, con inevitabile enfasi

---

<sup>53</sup> R. CADONICI, *Come leggere Il Piacere di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 77.

<sup>54</sup> GUIDO BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, Napoli, Liguori editore, 2008, p. 7. Come è già ravvisabile dal titolo del saggio, l'opera di d'Annunzio come la sua stessa vita è segnata da tendenze opposte e da un forte tasso di ambiguità, frutto di quel passaggio epocale dall'Ottocento al Novecento, che caratterizza pienamente l'autore esaminato. Come nota Pietro Gibellini nell'introduzione a *Le vergini delle rocce*, «D'Annunzio non è scrittore cui chiedere coerenza o sistematicità», il percorso scritturale appare spesso a 'zig-zag' con continui ritorni e cambi di pensiero anche se l'autore dimostra sempre di avere ben chiaro il suo progetto finale, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, introduzione di Pietro Gibellini, Milano Bur Rizzoli, 2016 (1895), p. IV.

<sup>55</sup> In qualche modo d'Annunzio sembra anticipare il tema del doppio che sarà centrale nel Modernismo, come il tema dell'autoinganno che il protagonista mette in scena nei propri confronti (ANCO MARZIO MUTTERLE, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 56).

vitalistica, si butta nella frenetica attività erotica che descrive con immagini vivide piene di passione. Il trionfo dell'eros su Andrea Sperelli è segnale del suo mondo estetico, della debolezza del suo 'io' e dello sfaldarsi della sua moralità. La sublimazione estetica in qualche modo copre la sua leggerezza d'animo. La sessualità è vissuta dal protagonista come un'*ars amatoria* utile per ingannare e corteggiare donne molto diverse fra loro, facendo tuttavia da contraltare a una «estetica sterile».<sup>56</sup> Benché imbevuto d'arte egli non ha prodotto opere degne di essere ricordate e né ci riuscirà nel corso della vicenda. L'arte non riesce più ad essere «vera sublimazione delle forze psichiche, ma diviene corruzione, che fiacca quelle forze, le inquieta e le disperde»,<sup>57</sup> e l'ampia conoscenza artistica diviene in lui qualcosa di malsano e impuro, allo stesso modo è frutto della debolezza di colui che non ha dietro di sé la sicurezza della forza e non sa conseguire un progetto di vita o un'attività creativa da costruire con coerenza. L'arte diviene strumento d'inganno.

D'Annunzio scrive questo romanzo come riscatto alla crisi dei suoi tempi, una sorta di risarcimento dalla condizione di degradazione in cui è gettato l'intellettuale, come antidoto all'inciviltà del capitalismo moderno che demoliva la bellezza imponendo solo la legge del cattivo gusto. L'artista impersonato da Sperelli cerca ancora di fuggire dalle frustrazioni sociali rifugiandosi nell'arte come riparo alla declassazione che conduceva l'intellettuale a una condizione subalterna. Eppure, d'Annunzio si era reso conto velocemente dell'intima debolezza del suo personaggio e della costruzione mitica-ideologica che esso presupponeva. Lungi quindi l'arte dall'essere difesa dalle barbarie, «l'estetismo si trasforma in manifestazioni di decadenza, di cedimento alle forme più morbide di un edonismo corrotto di una mostruosa Chimera estetico-afrodisiaca»<sup>58</sup> e lo

---

<sup>56</sup> GUIDO BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 12.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 16. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 1982, p. 594.

stesso esteta rischia di essere ingoiato nella volgarità del presente e di essere infettato irreparabilmente da essa. Si assiste allora nel romanzo al paradossale fallimento dell'arte sottomessa alla volgarità, la sua bellezza viene negoziata da 'uomini impuri' mentre l'autore cerca invano di schierarsi contro una realtà tesa alla mercificazione. In questa prospettiva, la sequenza dell'asta dei beni dei Ferres, che chiude il romanzo, si trasforma in una sorta di tomba; essa assume il valore di una punizione non solo sentimentale ma anche sociale e ideologica. A disputarsi gli arredi raffinati messi in vendita non sono più gentildonne e gentiluomini, bensì negozianti, rivenditori di mobili usati: uomini che 'vendono' l'arte ma che non hanno gusto per essa. La casa spogliata di tutto si fa simbolo della vita stessa del protagonista. La fine di un amore sognato come sublimazione spirituale «segna anche la fine di un sogno di bellezza, che urta contro l'insuperabile volgarità del reale».<sup>59</sup>

La conclusione del romanzo segna il tracollo della ricerca di una vita spesa inseguendo edonisticamente il piacere; in pochi secondi Andrea perde sia la salvifica Maria che la passionale Elena in un attimo di eterna confusione sentimentale.

Ciò che l'autore desidera rappresentare da una prospettiva critica non è l'Estetismo in sé ma un modo di praticarlo: «un Estetismo falso»<sup>60</sup> che non guarda realmente a una bellezza artistica disinteressata ma la utilizza per soddisfazioni basse e impulsi tutti terreni con immagini affascinanti per mascherare ai suoi stessi occhi la propria miseria. Andrea spende le sue doti artistiche in un puro esercizio virtuoso, il suo Estetismo è ridotto a vizio «l'alternativa che implicitamente d'Annunzio vuole delineare è un estetismo che abbia dietro

---

<sup>59</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 38. In Andrea Sperelli costretto a seguire lungo le scale i facchini che trasportano l'armadio acquistato nell'asta dei beni di Maria Ferres, Giancarlo Mazzacurati ha visto acutamente l'«allegoria di un funerale a più feretri: di un amore, di un'illusione sociale, di un modo di esistere e di concepire la funzione intellettuale» (GIANCARLO MAZZACURATI, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, p. 264).

<sup>60</sup> MARIA TERESA MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche di fine secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, pp. 120-124. Secondo Mazzarella il percorso di Sperelli tende a distruggere il valore illusorio dell'Estetismo (ARTURO MAZZARELLA, *Il piacere e la morte. Sul primo d'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983, p. 28).

di sé una personalità salda e unitaria, classicamente intesa, e che cooperi proprio alla sua *Bildung*, secondo la tradizione illustre, cioè a formare il carattere e forgiarlo attraverso la rigorosa disciplina dell'arte». <sup>61</sup>

Tuttavia, nonostante il fastidio che l'autore provava nei confronti della debolezza e della falsità è ravvisabile nel romanzo una sostanziale e inevitabile ambiguità, «D'Annunzio non appare capace di sostenere fino in fondo la fermezza del giudizio nei confronti di Andrea Sperelli e, accanto alle aspre notazioni critiche, rivela abbastanza scopertamente complicità e identificazione col suo eroe, del quale, al di là di ogni intenzione, sembra subire irascibilmente il fascino». <sup>62</sup> D'Annunzio utilizza una dialettica tesa all'identificazione con il suo personaggio ma non mancano nemmeno condanne a comportamenti immorali. Come accade solitamente nei romanzi di formazione ottocenteschi, l'esperienza amorosa diviene ben presto un viaggio nelle qualità del protagonista. L'autore comprende la crisi profonda del suo personaggio ma continua a vedere in lui delle potenzialità ammirabili seppur esse non riescano quasi mai a trasformarsi in atti. Nel momento in cui si addentra nella psiche del suo personaggio e scruta quella società che lo circonda, l'autore non appare mai onestamente critico perché in ultima analisi egli si rivela complice e si identifica «col suo eroe, del quale, al di là di ogni intenzione, sembra subire irresistibilmente il fascino», <sup>63</sup> così da vivere in fondo un'esistenza che non si allontana molto da quella di Sperelli.

In realtà, come emerge dal percorso che abbozzerò attraverso i romanzi presi in esame, alla ricerca di una possibile vittoria del suo personaggio e quindi di sé, se presupponiamo un suo alter ego, si oppone sempre una tendenza di segno antistante

---

<sup>61</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 40.

<sup>62</sup> Ivi, p. 15. Cfr. EURIALO DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 79.

<sup>63</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 19. D'Annunzio ha sempre ricercato nella scrittura un riscatto personale nei confronti della propria biografia. Guglielmo Gatti afferma: «*Il Piacere* è il romanzo di Andrea Sperelli, nel quale d'Annunzio si è ritratto senza risparmiarsi» (GUGLIELMO GATTI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni Editore, 1988, p. 87).

dominata da un senso di sconfitta, inquietudine, angoscia ma che alla fine si dissolve all'improvviso con una malinconica vittoria del nuovo protagonista non attualizzando mai per una sua 'anima' una possibile disfatta; tendenza quest'ultima che allontana l'autore pescarese dai maestri del Modernismo italiano.

Si può concludere affermando che se da una parte l'autore respinge un modo fallimentare di praticare l'Estetismo dall'altra parte rimane in lui indiscutibile il valore dell'Estetismo in sé, come devozione a una qualità suprema qual è la bellezza come mezzo di risarcimento per l'uomo moderno.

## **II.5. La folla, il superuomo, la donna: un'ultima possibile rivincita**

Prima di analizzare il nuovo prototipo di eroe dannunziano che sostituirà l'ormai inefficace esteta, è interessante fare una digressione sulla figura multipla della donna nel *Piacere* che, con le dovute differenze, ritorna costantemente nei romanzi successivi.

Come si è potuto già vedere nella biografia, la figura femminile è centrale sia nell'opera che nella vita dell'autore, in una costante contrapposizione tra gli archetipi della donna passionale e sensuale e della donna casta e materna.<sup>64</sup>

Il successo di amatore del protagonista del romanzo è direttamente connesso al suo comportamento mutevole e istrionico, capace di indossare una maschera caleidoscopica di personalità di volta in volta adatte alla situazione. Egli cambia signorine con la stessa velocità con la quale cambia un abito e con *nonchalance* passa da una camera matrimoniale all'altra. Con questa stessa superficialità paragona le immagini delle amate, fino a giungere al punto di associare i loro volti effimeri, con cui trascorreva poco più che brevi ore, a famose

---

<sup>64</sup> È il classico motivo della «psicomachia» ben sottolineato nel testo di UMBERTO ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-39.

tele dipinte.

Andrea Sperelli è inizialmente attratto da un particolare tipo di donna spregiudicata, dal fascino misterioso; la seducente Elena Muti, la quale scatena nel giovane una passione irresistibile; è lei a rappresentare la donna carnale causa della perdizione dell'uomo, incarnazione della lussuria.<sup>65</sup> L'intensa relazione dura ben poco, la donna lo abbandona per un matrimonio di convenienza con un lord inglese. Elena diviene per il protagonista oggetto del desiderio e più tardi vera e propria ossessione. Il ricordo del loro amore e della sua bellezza non smettono di tormentare la mente dell'uomo tanto che inizia a rivederla in ogni donna; tra queste c'è Ippolita Albonico a cui Andrea fa la corte e per questo sarà sfidato e ferito a duello. Il trionfo dell'eros su Andrea, la sua incapacità di rinuncia a esso è il segno della debolezza di questo personaggio. La sublimazione estetica offusca il continuo disperdersi del soggetto e il continuo disinteresse reale verso l'altro. L'arte è così ridotta a mezzo di "maschera" della libidine del protagonista,<sup>66</sup> essa nei romanzi dannunziani non ha più le caratteristiche classico-umanistiche, come capacità di dominare se stesso e il mondo circostante, ma diviene ben presto strumento di corruzione e di dispersione.

La convalescenza successiva alla ferita viene trascorsa nella villa di Schifanoia, ed è qui che incontra la seconda protagonista femminile: Maria Ferres, donna di origini senesi, moglie di un diplomatico e madre di una bambina. Persona religiosa, devota alla famiglia, antitesi della precedente donna. Nella prima fase l'affetto provato per la Ferres è di carattere

---

<sup>65</sup> Anche se Elena rappresenta l'incarnazione della lussuria, Andrea «non rinuncia affatto a costruirsi un'immagine sublimata dell'amante, obbedendo "alla natura del suo gusto", poiché nell'amore ricerca "con arte", da bravo "estetico", "un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento" accanto agli "impeti della brutalità"» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 21). Già dal suo primo apparire, fissata mentre sale lentamente la scala del palazzo, la salita di Elena «diviene un armoniosa ascensione [...] alludendo a una vaga elevazione spirituale» (*ibidem*), così la percezione soggettiva di Andrea trasforma la donna prima in un oggetto scolpito nell'«avorio polito», poi in una creatura divina.

<sup>66</sup> L'utilizzo di un termine pirandelliano come "maschera" non è casuale, per approfondire rinvio al paragrafo secondo del capitolo quarto.

puro, quasi stilnovistico e preraffaellita, ella sembra colei che può dare al protagonista la sublimazione artistica per proseguire la sua guarigione interiore dopo quella fisica appena avvenuta, colei «che può garantire la reintegrazione della stabile unità dell'io vincendo la disgregazione camaleontica»<sup>67</sup> vissuta dopo la scomparsa di Elena. Quando Maria e Andrea tornano a Roma, sede deputata alla perdizione, tra i due interviene un desiderio carnale che condurrà la coppia a un esito negativo,<sup>68</sup> che peggiorerà ancora di più dopo un nuovo incontro con Elena. Incapace di riconquistarla, preso dalla sua consueta 'malattia di volontà e di scelta', Sperelli continua la relazione con Maria e durante un amplesso con quest'ultima, Andrea grida in maniera emblematica il nome di Elena: l'angelica 'madonna senese' indignata di ciò sceglie di fuggire atto già compiuto, poco prima, da Elena.<sup>69</sup>

Per d'Annunzio la donna poteva essere salvifica e redentrice, di dantesca memoria, o donna di perdizione che conduceva alla follia, come nell'archetipo ariostesco. L'autore rimane evidentemente legato alle classiche strutture oppostive letterarie, non riuscendo mai a entrare nel profondo della varietà del reale.

Anche se le due donne dimostrano di essere molto diverse, nel protagonista la 'capacità di scelta' viene azzerata da una vita di estremo edonismo. Ad Andrea non interessa una delle due donne, bensì l'immagine sensuale che egli si autoproduce di entrambe. Le donne sono rappresentate come controfingure d'arte, «artefatti preziosi e intercambiabili, collezionabili, e spesso basta un dettaglio simile in un'altra donna per

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 27.

<sup>68</sup> Nella descrizione del personaggio di Maria ci sono dei connotati che smentiscono la sua identificazione «di bianca donna» vagheggiata dall'eroe. Già a partire da Petrarca la chioma nera dei capelli della donna si trasfigura in simbolo di donna fatale a differenza del biondo dorato tipico della donna angelicata. Inoltre, «aveva una testa fina appesantita da una vasta chioma evocando il peso della carnalità sulla donna. Tutti questi particolari preannunciano in modo univoco che Maria nonostante sia una donna pura e religiosa è gravata, anche lei, dal peso della carne che è fonte di seduzione erotica per il protagonista» (ivi, p. 34).

<sup>69</sup> Interessante è evidenziare il contrasto tra le due donne già a partire dal nome, Elena, donna affascinante e traditrice che rievoca Elena per la quale fu combattuta la guerra di Troia e dall'altra parte si ha Maria, donna pura e altruista che rievoca Maria Vergine figura pura e casta della tradizione cristiana (A. FELICE, *Introduzione a D'Annunzio*, cit., p. 46).

desiderarla arditamente. Il protagonista non rinuncia a costruirsi un'immagine sublimata della sua donna, obbedendo alla natura del suo piacere poiché nell'amore, se così può essere definito, da bravo esteta, ricerca il complicato diletto di tutti i sensi, come è ravvisabile dalle molte descrizioni. L'occhio di Andrea trasforma la donna prima in un oggetto d'arte scolpito in un materiale raro e poi in una creatura divina da conquistare»;<sup>70</sup> non casualmente Elena appare per la prima volta su una scalinata, divenendo la salita un'armoniosa ascensione alludendo a una vaga elevazione spirituale.

Il fallimento di Andrea sta nella sua incapacità di porre un limite alla propria immoralità. Inabile ad accettare il rifiuto iniziale di Elena e di amare spiritualmente Maria.

Con Sperelli si può dire terminata la fase del puro Estetismo e della figura dell'esteta; viene decretato quel «fallimento necessario in una società di massa irrimediabilmente corrotta e volgare e dominata dal denaro».<sup>71</sup> L'autore tuttavia non abdica all'idea di poter trovare ancora un possibile vincitore e una liberazione dal grigiore della vita. L'occasione avviene con la lettura e la libera interpretazione della filosofia di Nietzsche. D'Annunzio presenta la sua visione del riscatto del personaggio e dell'intellettuale, attraverso tre successivi grandi capolavori: *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*.<sup>72</sup>

*Il fuoco*, non servirebbe più sottolinearlo, si riallaccia ancora una volta ad alcuni episodi della biografia dannunziana: nel 1894 a Venezia il Vate incontra l'attrice Eleonora Duse con la quale intreccia un sodalizio artistico-amoroso ricco di episodi che daranno nuova linfa alle opere successive. L'incontro tra queste due grandi personalità del

---

<sup>70</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 30.

<sup>71</sup> R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 22.

<sup>72</sup> Per dovere di sintesi mi soffermerò soprattutto su quest'ultimo romanzo ma nei due romanzi precedenti si ritrova già un «confuso manifestarsi dell'influsso di Nietzsche», cfr. PIETRO GIBELLINI, *Introduzione*, in G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Rizzoli, 2019 (1900), p. II.

panorama artistico e culturale ha conseguenze importanti per lo scrittore che deciderà di intraprendere la strada della scrittura teatrale, e la stessa Duse sarà una delle attrici dei drammi del Vate.

In questi anni l'autore ebbe modo di approfondire nuove letture, venendo a conoscenza del pensiero di Friedrich Nietzsche, mentre la sua insaziabile curiosità lo spinse a fare un viaggio nella gloriosa Grecia scoprendo una classicità «febrilmente scossa dall'eterna dialettica tra Dioniso e Apollo».<sup>73</sup> La narrazione de *Il fuoco* ha come sfondo una Venezia sontuosa, città che ha la virtù di stimolare la potenza della vita umana.<sup>74</sup> Protagonista del romanzo è l'interpretazione dannunziana del superomismo nella figura di Stelio Effrena, giovane e brillante intellettuale dai propositi ben definiti, «egli era giunto a compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie».<sup>75</sup> Egli, novello Zarathustra, «esentato da ascendenze aristocratiche in virtù della sua genialità di artefice moderno che ha fatto propria la lezione nietzschiana del “creare con gioia”»,<sup>76</sup> destina il suo insegnamento ai pochi discepoli eletti che otterranno da lui le qualità degli uomini dotati di intelletto e di spirito straordinario. Al fianco del giovane artista compare la

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> «Venezia stessa si fa personaggio, umanizzandosi in una seducente creatura femminile, che ricompare a cadenzati intervalli in una grande metafora continua, indossando – con un gusto tutto veneziano – maschere e vesti volta per volta differenti: fervida anadiomene, dama regale, cortigiana ingioiellata» (ivi, p. VII). Per una sintesi sul valore di Venezia nel romanzo *Il fuoco* rinvio a FILIPPO CABURLOTTO, *Il Fuoco: dalla musica al silenzio, da Venezia all'Arte*, in «Archivio d'Annunzio», n. 1, 2014. Tra Venezia e Foscarina d'Annunzio ha tracciato una ricca rete di rinvii, «sicché la prima diviene Donna attraverso la seconda, che a sua volta ne è figura» (MARIA ROSA GIACON, *Venezia Città-Donna nel Fuoco*, in «Archivio d'Annunzio», n. 2, 2015). Si viene allora a istituire una simbolica identificazione di immagini e funzioni tra Foscarina e Venezia. Anche la città decadente, come la donna autunnale, «possiede uno straordinario potere fecondatore per l'ispirazione artistica: è questo, oltre al proposito di elevare le masse alla bellezza, l'altro fondamentale nucleo ideologico del discorso pronunciato da Stelio Effrena a Palazzo Ducale, che costituisce la chiave d'accesso al romanzo» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 280).

<sup>75</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 18. Per una ricostruzione del percorso che porta d'Annunzio dall'eroe de *Il piacere* fino agli eroi intellettuali e malati che incarnano la visione superomistica, cfr. MARIO RICCIARDI, *La liquidazione del protagonista intellettuale*, in ID., *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 123-140.

<sup>76</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 130.

Foscarina, la nuova musa, «colei che appare come donna dionisiaca, capace di fecondare lo spirito del creatore per mezzo della sua maturità ormi prossima alla corruzione»,<sup>77</sup> palese alter ego della Duse, spesso soprannominata Perdita:

Ben lo sapeva colei ch' egli chiamava Perdita; e, come la creatura pia attende dal Signore l'aiuto soprannaturale per operare la sua salvezza, ella pareva attendere ch'egli la ponesse infine nello stato di grazia necessario per elevarsi e per rimanere in tal fuoco, verso cui ella era spinta da un folle desiderio di ardere e di struggersi, disperata d'aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo.<sup>78</sup>

Foscarina è una nota attrice tragica, sullo sfondo di una Venezia decadente, che ben sintetizza tutte le contraddizioni e tutto il fascino del decadentismo dannunziano. Ella, donna ormai “autunnale”, sacrifica se stessa per l'amore appassionato per il giovane Effrena e come accade nelle opere dannunziane si trova poi a ‘duellare’ contro la rivalità della bellissima Donatella Arvale, che simboleggia gli ideali etici ed estetici della nuova arte teatrale e che rappresenta la vita, la giovinezza intatta, la forza e che dovrebbe avere «il compito di salvare l'eroe dall'imbestiamento, fornendogli il filo d'Arianna per uscire dal labirinto interiore nel cui fondo oscuro si annidano mostri insidiosi».<sup>79</sup>

*Il fuoco* è, sostanzialmente, un romanzo senza vicenda. Si tratta di un'opera in cui le strutture narrative non sono legate a una trama ben precisa, ma utilizzate per generare un testo in cui sono assenti l'intreccio e l'azione. È possibile definirlo «come un autoritratto collocato in una cornice superba e sontuosa: la Venezia delle calli e dei labirinti e soprattutto dell'autunno, cioè del finire inesorabile di un'epoca».<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 279.

<sup>78</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 19.

<sup>79</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., pp. 301-302.

<sup>80</sup> Ivi, p. 268.

Un'idea ben presente nella mente dell'autore, parallela alla stesura de *Il fuoco*, «consiste nella rinascita della tragedia come un momento fondante di un'arte nuova, la quale si nutre della totalità delle forme espressive, proprie del teatro, della musica e del romanzo, e che realizzi una forma d'arte del futuro, pensieri già presenti nella filosofia di Nietzsche».<sup>81</sup> D'Annunzio rinuncia alla creazione di un genere nuovo, facendo rivivere, con le dovute differenze, qualcosa di preesistente.

L'autore presenta un protagonista, Stelio, che però solo in parte condivide tratti con il superuomo di Nietzsche, molto viene stravolto e liberamente interpretato. Il superuomo rappresentato assume le somiglianze del poeta Vate, capace di essere allo stesso tempo guida per il paese e portatore di nuovi valori.

Stelio Effrena, poeta disdegnoso, che aveva vissuto fino a poco tempo prima in disparte, lontano da una folla ottusa, in apertura di romanzo si immerge nella calca e per la prima volta comunica con la moltitudine.<sup>82</sup> Stelio è convinto che con la parola poetica è ancora possibile comunicare alla folla passando dall'esercizio intimo e solitario dell'arte all'oratoria pubblica. Nell'obiettivo del protagonista la bellezza non è più solo per pochi eletti ma deve essere elargita anche ai profani attraverso la parola che solo il superuomo è

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 270. «La musica, in tutte le sue potenzialità dionisiache, era alla base di ogni opera d'arte; per d'Annunzio rimane fuori discussione la virtù compositiva e commotiva della Parola: la Parola è il fondamento di ogni opera che tenda appunto alla perfezione» (ANGELO PIERO CAPPELLO, *Come leggere il fuoco*, Milano, Mursia, 1997, p. 31). Da premettere che l'idea della musicalità del testo legata al suono delle parole era fondamentale soprattutto nelle opere poetiche ma non manca di influenzare anche la prosa. Ne *Il Fuoco* d'Annunzio scopre che l'essenza della musica non è unicamente nei suoni ma anche e soprattutto nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Per l'importanza della musica nelle opere e nella vita di d'Annunzio, cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musicalità nella vita e nelle opere di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990.

<sup>82</sup> A differenza del protagonista de *Le vergini delle rocce*, in questo romanzo il superuomo scende nella folla. Per l'autore l'isolarsi dalla realtà non è più segno di superiorità ma indizio di una debolezza che nasce da una malattia interiore. Il mutato rapporto con la società è connesso alla circostanza in cui negli stessi anni della composizione del romanzo, d'Annunzio appare sempre più interessato alla forma d'arte del teatro che esige per la sua stessa esistenza un legame profondo con un ampio uditorio perché «a differenza della forma romanzo, nel teatro il pubblico è presente e con le sue reazioni immediate esercita un influsso sullo scrittore che non può non tener conto delle sue inclinazioni e assecondarle se non vuole cadere nell'insuccesso» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 270).

capace di trasmettere. L'artista riprende l'antica grandezza nel momento che è capace di innalzarsi sopra la folla e allo stesso modo è in grado di influenzarla entrando nelle sue viscere.

Dopo le critiche violente alla politica nei romanzi precedenti e contro il sistema parlamentare affidato al primo capitolo de *Le vergini delle rocce*, l'autore cerca una forma di relazione con la massa allo scopo di conquistare un elettorato: per d'Annunzio la politica è capace di diffondere il verbo superomistico e la cultura della bellezza. Stelio come il suo autore «è convinto che la parola del poeta comunicata alla folla possa avere ancora un valore salvifico e sia in grado di persuadere l'uomo da determinate reazioni corruttive».<sup>83</sup> Se Cantelmo proponeva ancora che i poeti usassero la parola come arma capace di distruggere la barbarie presente, Effrena aspira a fare della propria parola un mezzo di riscatto attraverso la sua attività artistica. Questo nuovo romanzo elimina il classico schema romantico ancora presente in Cantelmo che vede l'artista in conflitto con la società; Effrena non è più colui che si apparta dalla società ma è colui che mira a imporre i propri codici tanto da proporsi come 'medicina' per redimere la società. L'artista cerca di recuperare quel privilegio che gli era stato precluso dalla modernità, «mira ad imporre i suoi codici di valori sulla società, tanto da proporsi come redentore persino della masse amorfe e anonime».<sup>84</sup> «La parola di Stelio vale a strappare la moltitudine dalla sua inerzia, a riportare in vita l'eredità di un passato italico glorioso ma ormai dimenticato».<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 271. L'incidenza della politica nella svolta ideologica segnata da *Il fuoco* rispetto a *Le vergini delle rocce* è messa magistralmente in evidenza da GIANNI TURCHETTA, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Morano, 1990, p. 115.

<sup>84</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 271.

<sup>85</sup> Ivi, p. 273. Un'acuta puntualizzazione sul mutato atteggiamento dannunziano nei confronti della moltitudine è offerta da FERDINANDO PAPPALARDO, *Il mito e lo spettacolo. Sul «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio*, in *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*, a cura di Ferdinando Pappalardo, Bari, Dedalo, 1988, pp. 13-19.

Da una parte si ha quindi l'obiettivo di risanare il popolo attraverso l'arte, ma dall'altra c'è l'amore per Foscarina,<sup>86</sup> ispiratrice della sua creazione artistica e *medium* per poter arrivare a quella massa. Se da una parte il protagonista ha la prerogativa di innalzare la massa informe, dall'altra ciò che lo affascina di questa donna è il lato oscuro che la unisce alla folla: possedere la donna diviene l'equivalente simbolico del dominio sulla società. Foscarina diviene non solo per l'artista "donna dionisiaca", capace di fecondare l'anima del suo creatore, ma anche mezzo per poter entrare in comunione con quella massa da cui si era allontanato in passato.

I due si desiderano e si incontrano in un amplesso d'amore passionale e animalesco descritto con minuzia dall'autore. Nel momento che il protagonista appaga il suo sogno dovrebbe essere felice, ma nel suo immaginario essa si trasfigura ben presto nella sua "migliore nemica", colei che distrae il protagonista dal suo intento artistico. Lui, che voleva innalzarsi sopra la corruzione del mondo, si è abbandonato ad amoreggiare con la lussuriosa lupa che diviene in poco tempo minaccia e pericolo per la sua opera e per la sua etica. Ma ecco entrare in scena, nella tipica struttura dualistica dannunziana, una seconda donna: Donatella Arvale.

Il protagonista è perennemente combattuto tra le due donne, «tra la purezza e la lussuria, causando atroci sofferenze in Foscarina ma differentemente dal romanzo analizzato precedentemente, le incertezze e le oscillazioni di Stelio sono guardate con l'occhio benevolo, come un diritto dell'uomo superiore a cui tutto è permesso».<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Ella è una donna matura che ha già avuto molte esperienze, una "donna autunnale" perfetto simbolo della decadenza prossima alla corruzione. È il solito fascino dell'autore per la putredine della società di fine secolo. Con Foscarina, d'Annunzio «tenta di esorcizzare il fascino morboso dell'estenuazione, del disfacimento e della morte e di rovesciare di segno la "decadenza", trasformandola in stimolo vitalistico, in forza fecondatrice dell'ispirazione artistica e dell'azione in cui essa si risolve» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 280).

<sup>87</sup> Ivi, p. 265.

Foscarina non riesce a rinunciare al suo amore per Stelio ma è conscia che la sua presenza sia un impulso bestiale per il protagonista, e comprende che è giunta l'ora di lasciarlo libero di compiere la sua ascesa gloriosa rinunciando al proprio amore per un ideale superiore: quello artistico, divenendo ora la sua musa silenziosa prima di emigrare oltreoceano. Effrena nel frattempo ha conosciuto l'anziano Wagner suo mito (e mito altresì nicciano) e termine di raffronto assoluto. Egli è libero dai tormenti e può finalmente evocare i temi della sua opera *Vittoria dell'uomo* riuscendo a realizzare il sogno superomistico. Il ritorno alla sola parola, dopo gli sconvolgimenti d'amore, fa sì che la 'putredine' rappresentata da Foscarina non sia più esortazione all'arte ma realtà negativa che deve essere purificata dal fuoco dell'arte.

Il suggello definitivo della storia avviene nell'ultima sequenza in cui Stelio e i suoi amici hanno il compito di portare sulle spalle la bara di Wagner come un ideale passaggio di consegna dal vecchio maestro germanico al nuovo artista italico. Questa parte conclusiva segna la volontà dell'autore di consegnare ancora una volta un ultimo possibile vincitore detentore di valori antichi, un'artista che detiene ancora la parola e l'arte, prima che esso venga assorbito dalla modernità.

## **II.6. Il poeta vate che ama volare: l'ambiguo rapporto con le Avanguardie**

Come si può evincere già dal dato biografico, uno dei tratti caratteristici di d'Annunzio è la sua grande curiosità per tutto ciò che lo circonda. Egli vive in un periodo di radicali trasformazioni sia nel campo scientifico che in quello tecnologico. Tra le diverse innovazioni ad affascinare l'autore esaminato è la possibilità di sorvolare l'intera Terra, una nuova dimensione che ebbe modo di raccontare nei suoi *Taccuini di volo*.

La società di massa impone nuovi valori per congiungere interi nuclei sociali intorno a un unico ideale: il mito della macchina. Anche la letteratura è chiamata a confrontarsi con le novità tecniche di inizio Novecento: da una parte alcuni letterati vivono con sconforto le innovazioni moderne rifugiandosi in un passato idillicamente mitizzato, scrutando nella macchina un indegno sostituto dell'antico valore artistico, dall'altra parte non manca chi è profondamente attratto da questi nuovi marchingegni decidendo di affrontarli di petto.

La letteratura, alla luce di una realtà sociale attenta alla tematica industriale, cerca di narrare questa odierna mitologia nelle opere di due grandi difensori della modernità quali Gabriele d'Annunzio e Filippo Tommaso Marinetti.

L'esperienza del volo affascinò enormemente l'autore pescarese e diede possibilità pratica oltre che poetica al suo desiderio di innalzarsi personalmente al di sopra di quella che considerava "massa uniforme". Guardare dall'alto diviene metafora del potente sguardo dell'artista connesso alla funzione che per l'autore debba avere l'intellettuale, ovvero di guida per il lettore.

L'autore ebbe più volte l'occasione di volare, alcuni dei suoi sorvoli rimangono nella memoria letteraria e storica, seppur il rapporto con esso non è esente da ambiguità. Se da una parte appare interessato all'esperienza del sorvolare, dall'altra «quegli aspetti dell'aereo e in generale della 'macchina' che invece affascinavano tanto Marinetti: il frastuono, il rumore»<sup>88</sup> paiono poco stimolanti per il Vate. Come si legge nell'appunto del 1915 durante il volo su Trieste: «Sono sordo. Lo strepito del motore è atroce. Ho dimenticato di mettere

---

<sup>88</sup> «L'emergere dell'interesse dello scrittore per l'aeroplano compare nel Taccuino 55 in una serie di appunti del settembre nel 1909, da Brescia, che fu sede del primo circuito aereo internazionale in cui egli ebbe la sua prima esperienza di volo. Tale interesse non fu esente da entusiasmi trionfalistici che ricordano quelli del futurismo, come la progettata e presto interrotta serie di conferenze in varie città italiane dal titolo complessivo *Per il dominio dei cieli*, ma gli appunti bresciani denotano un'attenzione per i gesti dei meccanici, le parti e componenti dell'aereo, e le rifrazioni luminose di tali parti immerse nel contesto naturale e urbano» (MICHELA RUSI, *I Taccuini di volo. La visione dall'alto nella scrittura di Gabriele d'Annunzio*, in *Un viaggio realmente avvenuto Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 131).

nelle orecchie la cera d'Ulisse. Nel pallore della laguna i canali tortuosi sono verdi come la malachite, come l'ossido di rame». <sup>89</sup> Non interessano all'io né il rumore e neppure la velocità «piuttosto il potenziamento dello sguardo che la situazione consente, la visione dall'alto che metamorfizza in modo sistematico il paesaggio in una creatura femminile». <sup>90</sup>

Proprio la macchina è al centro dell'ultimo romanzo, *Forse che sì forse che no* (1910), <sup>91</sup> che vede come protagonista Paolo Tarsis, colui che realizza finalmente «le aspirazioni frustrate di Stelio Effrena, che, come si ricorderà, era insofferente della sua vita intellettuale e smaniosamente proteso verso un'esperienza totale di vita: non è più solo un cervello (come si definiva quel personaggio), non è un intellettuale né un artista, e tanto meno un esteta, ma decisamente un uomo d'azione, la cui vocazione e la cui compiuta realizzazione sono unicamente nella vita pratica». <sup>92</sup> Egli è un ex ufficiale di marina abituato a guidare navi da guerra divenuto ora pilota della macchina terrena e sperimentatore di un apparecchio volante da lui appena costruito con grande precisione tecnica e guidato in modo eroico, sprezzante nei confronti del rischio e della morte, così che lo slancio ascendente tipico degli eroi dannunziani da metaforico è divenuto letterale.

Il titolo stesso del romanzo invita a osservare il dualismo come chiave di lettura: due sono i risvolti del dispositivo moderno che guidano l'avventura di Paolo Tarsis: l'automobile da corsa e il velivolo da guerra. Il vigore dell'automobile che scorta i due amanti verso l'ignoto si impone sin da subito. L'auto da corsa per d'Annunzio consente all'uomo di

---

<sup>89</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, (taccuino 744).

<sup>90</sup> M. RUSI, *I Taccuini di volo*, cit., p. 132.

<sup>91</sup> Per l'analisi del romanzo, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1966 (1910).

<sup>92</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 313. Il romanzo in considerazione in questo paragrafo appare molto diverso dal classico canovaccio dannunziano già a partire dalla figura del protagonista. Paolo Tarsis non rappresenta il prototipo dannunziano che ostenta la propria grandezza da superuomo o esteta, ma è un personaggio borghese, frutto della nuova società di inizio secolo. Tarsis non ragiona più come un nobile decadente egoista, ma come un futurista appassionato per il movimento, la velocità e per i nuovi mezzi di trasporto.

proiettarsi verso il futuro e di sorpassare il presente lasciando dietro di sé la polvere di un universo corrotto e senza valori. La macchina è mezzo che consegna la vittoria finale all'*Übermensch* su quella realtà decadente, malata e perennemente sconfitta.<sup>93</sup>

Se i personaggi precedenti «si appartano in un universo artistico, contrari a uno spirito tutto terreno quale quello borghese, questo nuovo eroe si dimostra affascinato dall'ultimo congegno emblema di modernità».<sup>94</sup> Sono gli anni in cui d'Annunzio prende coscienza del trionfo definitivo della civiltà industriale all'inizio del secolo nominandosi come guida intellettuale del mondo moderno, sostituendo all'antica figura di "Vate mitico" delle prime raccolte poetiche quello di «Vate celebratore di trionfi e destini gloriosi».<sup>95</sup>

D'Annunzio con questo romanzo non rifiuta più la modernità; con l'esperienza di *Maia*, che si colloca proprio fra *Il fuoco* e questa nuova opera, comprende come quelle «favole belle» possano essere restituite nel presente con un senso moderno, senza più quello sguardo di rimpianto verso il passato. Egli vede nel mondo capitalistico e tecnologico, caro al Futurismo, «un'inedita bellezza, un nuovo sublime, l'epica delle grandi imprese industriali e finanziarie, l'orrida grandezza degli immensi apparati produttivi fondati sulle macchine, delle masse sterminate che vivono nelle metropoli terribili, insomma la forza travolgente del

---

<sup>93</sup>Paolo Tarsis cancella per sempre quella frattura pure esistente tra l'esteta o il superuomo con la società che lo obbligava a rifugiarsi nella 'clausura' sottraendosi alla socialità, attraverso l'eliminazione dell'impaccio costruito dalla dimensione intellettuale. Il motivo della velocità è letteralmente descritto in antitesi nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello come accennerò nell'ultimo paragrafo del terzo capitolo.

<sup>94</sup>G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 314. Sugli elementi che dividono l'ultimo eroe dannunziano dai precedenti, evidenzio lo studio di FEDERICO RONCORONI, *D'Annunzio moderno? «Forse che sì forse che no»*, a cura di Laura Granatella, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 212 sgg. Da precisare che anche in questo ultimo romanzo non può mancare il consueto motivo della ginofobia dannunziana. In questo caso la nuova "nemica" «tiene prigioniero l'uomo attraverso la schiavitù del desiderio sessuale mediante le sue doti di "Imaginifica" capace di creare dei mondi illusori in sostituzione di un universo opaco, svuotando il protagonista delle sue energie vitali necessarie per le imprese aviatorie come lo era precedentemente con le creazioni artistiche» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 314). La macchina e il volo si contrappongono come polarità positiva ai poteri ammalianti della nemica e alla sua forza decadente, rappresentando un ultimo possibile riscatto. A Isabella, la *femme fatale* del romanzo, si contrappone la figura salvifica che è qui rappresentata da Vana, sorella minore della nemica, che vorrebbe sostituirsi alla passione distruttiva della sorella attraverso la propria purezza salvifica (U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, pp. 3-39).

<sup>95</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 316.

capitalismo avanzato».<sup>96</sup> Lo scrittore si allontana dalle critiche tipiche dei modernisti verso i tempi nuovi e si propone quale cantore dei suoi fasti e delle sue inclinazioni più aggressive. La macchina viene innalzata in un'aurea mitica, celebrata come manifestazione energica ed eroica, divenendo coloro che la guidano i nuovi eroi dell'era imperialista, capaci di dominare e scatenare forze smisurate. La macchina, che solo fino a pochi anni prima suscitava orrore, «antitesi esatta di quel mondo “umano”, fatto di bellezza ed armonia a cui il lettore umanista era disperatamente attaccato»,<sup>97</sup> presentata spesso come ‘mostro’ (Carducci scrive «empio mostro» in *Alla stazione in una mattina d'autunno*), diviene in quel momento una sorta di quinto elemento dopo la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco.<sup>98</sup>

A un primo disprezzo nei confronti dell'apparecchiatura meccanica subentra successivamente l'immagine utopica di un mondo meccanizzato che libera l'uomo dalla fatica e gli assicura un'abbondanza di beni. Alla macchina come mezzo di miglioramento e progresso fa da antitesi il suo doppio, il dispositivo brutale e mortale, la macchina da guerra che pure eccita un interventista come d'Annunzio.

Un altro autore fortemente legato al nuovo mito della macchina è sicuramente Marinetti con cui il vate avrà sempre un rapporto di ambiguità. I due si incrociarono a Fiume anche se non è questo il primo incontro condiviso per una battaglia politica: «hanno appoggiato la guerra in Libia (1911) e poi sono stati interventisti e combattenti. Contrariamente alle apparenze, l'uno feroce iconoclasta e l'altro Vate estetizzante, in molti aspetti si assomigliano»:<sup>99</sup> entrambi esprimevano una visione europea della cultura e, pur

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 314.

<sup>97</sup> Ivi, p. 315.

<sup>98</sup> Su questi problemi resta fondamentale il saggio di ROBERTO TESSARI, *Elevazione della macchina a mito “ellenico” nell'epopea dannunziana del superuomo aristocratico*, in ID., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

<sup>99</sup> CLAUDIA SALARIS, *Alla festa della rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 75.

decantandola in modo diametralmente opposto, apprezzano i frutti della modernità,<sup>100</sup> «abili promotori di se stessi, hanno la consapevolezza che l'arte nella società di massa debba agganciare il grosso pubblico, inoltre sono tra i pochi intellettuali italiani cosmopoliti. Curano la propria immagine, consci del ruolo che essa ha nella società».<sup>101</sup> Diverso è, ad esempio, il rapporto nei confronti del passato. Per il maestro del Futurismo esso dovrebbe essere distrutto; per d'Annunzio contrariamente quel passato glorioso dovrebbe essere costantemente riprodotto nella modernità a elevazione dell'umanità stessa.

Non mancano episodi di emulazione nello stile elegante tipico del poeta di Pescara da parte di Marinetti.<sup>102</sup> Quest'ultimo era maestro dell'autopromozione e in ciò fu uno dei migliori discepoli di d'Annunzio.<sup>103</sup> Tale è l'omologia che si può azzardare l'ipotesi che il rifiuto del dannunzianesimo sia in realtà un'ammirazione repressa.

Marinetti si è occupato di d'Annunzio già dagli esordi, oscillando tra ironia e ammirazione, fino a rinnegarlo insieme ai simbolisti.<sup>104</sup> Stupisce, come nota Stefano Bragato, «che a parte alcune frasi isolate Marinetti non si scagliò mai organicamente contro il rivale ma si tenne su generiche condanne di principio; sarebbe stato facile invece sparare a zero su di lui, come molti altri intellettuali del tempo».<sup>105</sup> L'esponente del Futurismo,

---

<sup>100</sup> «Da una parte d'Annunzio tende a collegare il moderno alle fonti della tradizione, dall'altra parte Marinetti insegue l'obiettivo di rimuovere il passato, cercando modalità espressive del tutto inedite» (ivi, p. 213).

<sup>101</sup> Ivi, p. 75.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Claudia Salaris evidenzia come «D'Annunzio e Marinetti hanno accettato la sfida della società del grande numero, puntando a essere popolari, comprendendo che la cultura è un prodotto come gli altri e, per essere diffusa, va prima pubblicizzata. E non solo si sono serviti dei metodi della *réclame* per divulgare le proprie opere, ma hanno riconosciuto alla pubblicità una dignità estetica. D'Annunzio ha inventato lo slogan e nomi di prodotti e ditte, Marinetti ha promosso l'arte pubblicitaria futurista» (ivi, p. 213).

<sup>104</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 261.

<sup>105</sup> STEFANO BRAGATO, *Figlio di una turbina e di D'Annunzio: Marinetti edipico?*, in «Archivio d'Annunzio», n. 5, 2018, p. 62. Per Marinetti «d'Annunzio rappresentava una sponda con cui confrontarsi di continuo, nell'arte così come nella vita. Se i vari Montale e Gozzano dovettero attraversare d'Annunzio, Marinetti si trovò davanti a un compito forse ancora più difficile: dovette fronteggiare d'Annunzio, gareggiare con lui, l'ultimo alfiere del passatismo, e perciò si trovò a dover alzare spesso la voce per farsi udire nel rumore di fondo dannunziano della cultura italiana d'inizio Novecento» (*ibidem*).

seppur critico nei confronti di d'Annunzio quale scrittore, aveva invece una grande ammirazione per la sua persona e nei propri taccuini lo definì «passatista noioso anacronistico quando scrive o parla ma futurista nella vita e ammirevole soldato italiano».<sup>106</sup> D'Annunzio incarnava infatti «molte delle qualità dell'eroe futurista: coraggio, ottimismo, amore per la velocità e le macchine, insofferenza politica per lo *status quo*, amore per la vita»<sup>107</sup> anche se per motivi a volte diversi da quelli prettamente futuristi. Azioni come «il volo su Vienna o la Beffa di Buccari furono più futuriste di qualsiasi proclama di Marinetti, e la stessa presa di Fiume realizzò due dei punti principali proprio del programma politico futurista, ossia gli artisti al potere e un riconoscimento civile per i reduci della Grande Guerra. Ma soprattutto, d'Annunzio per primo aveva saputo perfezionare quella fusione tra arte e vita su cui si imperniava tutta la filosofia di Marinetti».<sup>108</sup>

Entrambi mitizzarono l'esperienza del volo ma in modo differente: d'Annunzio lo legò al mito classico dell'ordigno dedaleo nella storia dell'aviazione, presente nel secondo capitolo del suo ultimo romanzo, mentre Marinetti fondò una mitologia che potesse sostituire la tradizione classica attraverso la nascita di un uccello meccanico Gazurmah nel suo romanzo *Mafarka il futurista* (1909).<sup>109</sup>

I due autori non condividono nemmeno l'estetica della lingua: se Marinetti voleva lo scardinamento della lingua con parole libere, al contrario d'Annunzio è legato a uno stile sublime e classicheggiante. Eppure, alla sua morte lo ricorderà come «il poeta soldato e rivoluzionario che seppe sprovvincializzare la letteratura italiana dare alla lingua una

---

<sup>106</sup> F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 280.

<sup>107</sup> S. BRAGATO, *Figlio di una turbina e di D'Annunzio*, cit., p. 62.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Evidenzia Bragato come «la nuova mitologia tecnologica di Marinetti tuttavia non si accompagnava a un'analogia conoscenza tecnica né a un effettivo progresso delle strutture del racconto, ma si risolveva in una semplice sostituzione di contenuti; spesso anzi Marinetti riscriveva, sottacendoli, miti precedenti, come quelli di Ulisse e di Prometeo» (ivi, p. 64).

sensibilità mondiale una musicalità mediterranea e una nobiltà grandiosa degna delle architetture futuriste di Sant'Elena».<sup>110</sup>

D'Annunzio appare vicino al Futurismo e al suo maggior esponente<sup>111</sup> ma nello stesso tempo si distanzia dai loro modi, per così dire, caotici. Seppur egli comprende nel finale della sua vita dell'ineluttabilità dei processi in atto e del trionfo della società industriale continua comunque a essere legato alla figura dell'intellettuale umanista, ma «visto che il mostro non può essere ucciso, tanto meno dalle deboli forze degli intellettuali, non resta ad essi, per non rassegnarsi alla scomparsa che tentare di esorcizzare la terrificante presenza, vincendo la propria paura e il proprio orrore di letterati, inventandosi e auto delegandosi un nuovo ruolo, quello di cantori entusiasti proprio di ciò che rischia di spazzarli via».<sup>112</sup> D'Annunzio si autoelege come guida intellettuale del mondo moderno e diviene il celebratore dei trionfi della modernità: egli stesso passando dalla funzione di semplice vate a seguace reale della nuova tecnologia, non limitandosi semplicemente a decantarne le virtù nella scrittura, ma passando direttamente all'azione guidando automobili, sperimentando il volo, diviene pienamente uomo dei suoi tempi. Ed è in questa forma di adattamento, perfettamente inserito nella realtà moderna, totalmente alieno a una agguerrita critica nei confronti della modernità e nello sguardo superficiale verso i sentimenti e i pensieri dei suoi contemporanei, forse perché troppo interessato a volare ad alte quote, che si nascondono le qualità più profonde del Decadentismo di d'Annunzio.

---

<sup>110</sup> F.T. MARINETTI, *La vita e l'opera di Gabriele D'Annunzio sintetizzata da F.T. Marinetti*, Roma, 1° aprile 1938, comunicato in foglio volante dell'Agenzia Ala di Roma, collezione Echaurren Salaris.

<sup>111</sup> L'attenzione di d'Annunzio per Marinetti è pressoché immediata se è vero come afferma Salaris che alcune delle sue idee rientrarono nel *Forse che sì forse che no* (C. SALARIS, *L'erma bifronte della modernità*, in «Quaderni del Vittoriale», n.s., 5, 2009, pp. 11-25). Inoltre, diversi anni dopo lo stesso d'Annunzio riconobbe l'apporto di Marinetti nell'aver rinnovato la letteratura italiana ritraendo quell'iniziale giudizio negativo nei confronti del paroliberoismo del maestro del Futurismo (ANNAMARIA ANDREOLI, *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 498).

<sup>112</sup> G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 316.

## CAPITOLO TERZO

### PIRANDELLO E IL MODERNISMO

#### III.1. I caratteri del Modernismo: temi e stili

Qualsiasi discorso sul Modernismo e in particolare sul “romanzo nuovo” ha ancora bisogno di una definizione del campo d’indagine. Questa categoria, come più volte sottolineato, appare sfuggente e diversamente interpretata. Ciò è comprensibile, giacché essa esiste e non esiste. Non esiste dal momento che nessuno scrittore si è mai definito come tale: è infatti una ricostruzione *a posteriori* e risente di una certa debolezza, tanto più che è ‘appesantita’ di significati e vista ancora in Italia come categoria straniera e di recente costituzione. Contemporaneamente, oggi non è possibile non confrontarsi con essa dal momento che è in grado di circoscrivere una certa area letteraria con le dovute difficoltà che comporta ogni tipo di classificazione di questo genere.

Nonostante le molte differenze che intercorrono fra le poetiche interne alla categoria analizzata, è piuttosto evidente una ‘somiglianza di famiglia’ tra i diversi scrittori dato che la cultura a cui si ispirano è sostanzialmente la stessa. In termini molto generali, le varie poetiche «possono essere considerate un ventaglio di risposte ai problemi generati dalla modernità e dalla modernizzazione, sullo sfondo di brusche trasformazioni storiche,

politiche, scientifiche e tecnologiche che investono l'Occidente a cavallo tra Ottocento e Novecento».<sup>1</sup>

Come già anticipato, il primo trentennio del Novecento include il nocciolo centrale di questa nuova tendenza letteraria che 'elege' come massimi esponenti Pirandello, Svevo, Tozzi. Ognuno affronta in modo singolare 'il caos' che appare di fronte ai propri occhi, cercando nel disordine la logica delle proprie idee. Sul perché il primo Novecento segni una frattura con il passato, forse più netta che in altri periodi, si è già fatto cenno illustrando l'importanza che assume in questi anni l'interiorità di ciascuno, la quale si dimostra inconoscibile e ingestibile.

Dopo una fase decadente, la società perde compattezza, tutto diviene caotico e ostenta le 'ferite' non più negli eventi memorabili, che sono registrati per sempre nella memoria, ma nei «giorni vuoti, pigri e distratti, quelli a cui il soggetto presta poca attenzione. È lì, nella vita quotidiana, che l'individuo prende forma, e attraverso piccoli e insignificanti gesti mette in scena davvero sé stesso»: <sup>2</sup> è nella routine giornaliera che si verificano atti mancati, *lapses*, motti di spirito, epifanie capaci di mettere in rilievo qualcosa che da sempre l'uomo ha celato in sé. La letteratura ha l'intento di analizzare gli episodi più marginali della vita perché conscia che dietro di essi si celano forme di verità plurime raramente svelate.

Come sostiene uno dei personaggi di Bontempelli, celando una propria dichiarazione di poetica:

---

<sup>1</sup> F. BERTONI, *Il romanzo*, cit., p. 19.

<sup>2</sup> Bisogna precisare che la letteratura ottocentesca non è priva di racconti di vita quotidiana, esemplari sono le novelle e i romanzi di Verga, ma se «nell'Ottocento l'interiorità è strettamente legata all'azione, nel Modernismo l'interiorità ha una sua autonomia, non porta quasi mai a grandi azioni individuali o collettive ma solo ad attimi di follia» (ivi, p. 42). La letteratura modernista e in particolare la scrittura di Pirandello «rielabora i luoghi dei sentimenti e della vita semplice, i luoghi dell'anima, che riaffiorano lungo i tracciati della memoria, come frammenti edenici di una alterità irrecuperabile» (G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo Europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 260).

Non è più tempo degli eroi, caro Romolo, degli uomini di azione. Le grandi idee oggi non possono germinare, maturare, che nelle vite umili e inattive. Ergo, le biografie più interessanti sono quelle degli inattivi e degli uomini.<sup>3</sup>

Il mondo viene colto nei suoi aspetti meno eccezionali ed è in questo universo che ‘danza’ un personaggio diverso. Il nuovo protagonista è un io scisso, non più conciliabile con i grandi valori dell’eroe epico. Alla crisi della concezione del mondo e della realtà, «si aggiunge una crisi del concetto di persona: diventa sempre più difficile concepire l’uomo come un’entità armoniosa, ordinata, sottomessa alle leggi deterministe di causa ed effetto».<sup>4</sup> Inoltre, l’io interiore è costretto a contrapporsi all’io sociale il quale obbliga l’uomo a indossare una maschera per poter rientrare in quegli schemi sociali che divengono per lui trappola e fonte di sofferenza. Il tema della scissione è strettamente legato al quesito esistenziale dell’uomo moderno: chiedersi chi sia lui realmente, ricercare dentro e fuori di sé la propria identità che appare sfuggente.

Che si tratti della Germania, della Francia o dell’Italia, uno stesso sentimento di inquietudine attanaglia le coscienze; «è proprio in questo periodo che si assiste ad una radicale messa in discussione del nuovo ruolo dell’intellettuale che fatica a trovare il suo posto nella nuova società di massa»<sup>5</sup> e questa ‘smania ossessiva’ appare ben rappresentata nei diversi romanzi in cui cominciano a proliferare uomini insoddisfatti e arrabbiati nei confronti del mondo che li circonda.

Debenedetti, abile studioso del “romanzo nuovo”, nel 1963 comprende già la netta discrepanza tra il romanzo modernista e la cultura letteraria precedente quando afferma:

---

<sup>3</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti Vecchi*, Milano, Mondadori, 1946, p. 123.

<sup>4</sup> MANUELA SPINELLI, *Una ribellione mancata. La figura dell’inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre corte, 2015, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

La narrativa precedente spiegava il mondo, le vicende umane, certe curve tipiche ed esemplari del nostro destino di viventi, trovandone le cause, a lume di logica e di raziocinio. La nuova narrativa vuole scoprire il senso di ciò che appare e di ciò che succede, il senso dei destini. Alla ricerca delle cause, sostituisce quella del senso delle cose. [...] la narrativa precedente era esplicativa, la nuova è interrogativa.<sup>6</sup>

La nuova letteratura invita a porsi domande e a giudicare il mondo circostante. La rappresentazione mimetica lascia il posto alle riflessioni soggettive. Gli scrittori comprendono l'illusione nel reperire una verità oggettiva ma allo stesso tempo non si astengono da possibili ricerche; da qui la fortuna della forma-saggio, la quale esamina la natura dell'uomo e i suoi comportamenti.

Anche la classica funzione di onniscienza del narratore subisce una battuta d'arresto; lo scrittore si ritrova in un mondo caotico, costretto a rinunciare alla sua condizione privilegiata di 'conoscenza superiore' a favore di un narratore che essenzialmente non sa, conseguenza di una crisi che ha investito ogni campo della vita sociale e culturale.

La focalizzazione modernista è solitamente interna, la pagina si organizza inevitabilmente dalla terza alla prima persona. Il personaggio non è più oggetto di un discorso alienante, la sua è una autonarrazione in cui sceglie di raccontarsi limitatamente a ciò che vuole che si sappia di se stesso esorcizzando la passività del suo vivere quasi a volersi sottrarre da un autore esterno che scrive alle sue spalle al fine di sopravvivere «alla morte tematica, ad un'uscita di scena impietosa».<sup>7</sup> In tale modo gli autori afferenti al Modernismo appaiono abdicare al proprio ruolo e rinunciano a 'guidare' il proprio personaggio così da scomparire e permettere loro di raggiungere "l'assoluta purezza" liberandosi di ogni incrostatura sociale e narratologica.<sup>8</sup> Nonostante la narrazione sia tesa alla soggettività del

---

<sup>6</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 514-515.

<sup>7</sup> PAOLO PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni editore, 1987, p. 150.

<sup>8</sup> Tale idea è ripresa da ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione. Note su Sei personaggi in*

singolo e del momento, «il lavoro di scrittura risulta centrale per questi antieroi che si aggrappano ansiosamente alla parola, che non sanno fare altro che narrare la loro lacerazione rispetto al mondo».<sup>9</sup> Il protagonista è condannato ad avere uno sguardo narcisistico e mai totalizzante, smarrendo predicati di onniscienza dato che ci sarà sempre una parte dell'universo diegetico che si mostrerà a lui impenetrabile e inconoscibile. In tal modo nessuna verità sarà fornita al lettore che proprio nell'atto di lettura dovrà prendere coscienza del senso di limite e di parzialità del testo e dovrà inserirsi in questa mediazione tra visione limitata e vocazione al raggiungimento dell'autenticità che viene allusa, con un compromesso sempre rinnovato tra le due istanze.

Nella cultura tardo-ottocentesca «non è solo Dio a morire, né il sacro a svaporare: anche l'eroe ha un destino tragicamente segnato e deve pertanto sparire! O meglio, l'eroe rinasce sulle sue ceneri, sotto registri e fogge irriconoscibili rispetto alle sue nobili origini classico-romantiche».<sup>10</sup> Pirandello come Tozzi o Svevo attua una 'diseroicizzazione' del protagonista che da forte e valoroso diviene malato. Matura negli autori del Modernismo una coscienza diversa, «di natura tragica, il cui *tragos*, la vittima sacrificale, è l'uomo stesso nella sua dimensione esistenziale»<sup>11</sup> di inetto. Sulla pagina viene inquadrata una nuova figura sbiadita, privata dell'onore e dello spessore carismatico. Questi antieroi sono creature ai margini «non garantite dalla giungla sempre più conflittuale del mondo»;<sup>12</sup> antiprotagonisti che improvvisamente risalgono dal magma di marginalità divenendo soggetti emergenti.

---

*cerca d'autore*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 91). A me sembra che tale concezione possa essere estesa a tutti gli autori del Modernismo e non solo a Pirandello come messo in luce dal saggio appena citato.

<sup>9</sup> P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, cit., p. 153.

<sup>10</sup> Ivi, p. 145.

<sup>11</sup> Ivi, p. 148.

<sup>12</sup> Ivi, p. 146.

Il nuovo personaggio non è più devoto all'azione, come ancora nelle opere dannunziane, ma è tutto votato alla riflessione e alla comprensione. Egli non si accetta, non si ama, cerca di cambiare la propria vita ma sarà costretto ad accettare la sua natura mutevole. Gli specchi che riflettono la sua immagine sono in frantumi, perciò non lo restituisco intero, ma scisso e molteplice: senza un'identità, frutto di una società che fa di lui ciò che vuole. Il personaggio si sdoppia, si frantuma, diviene unione di "particelle" che sono incapaci di dialogare l'una con l'altra. I nuovi eroi sono buoni osservatori ma contemporaneamente ciechi, caratteristica ben evidenziata da Tozzi, inabili a sottostare pienamente alle regole sociali così da apparire strani o addirittura ridicoli. Da questo difficile rapporto con l'universo circostante e nella difficoltà di capire se stessi e l'altro emerge un sentimento di solitudine, che assume a ruolo di protagonista e come un *fil rouge* monotono e ossessivo attraversa sistematicamente tutte le opere. L'uomo è immerso e costretto in una comunità di cui non si sente parte, la tendenza all'isolamento del protagonista non è più espressione di una personalità straordinaria, come per i personaggi dannunziani o per personaggi legati a origini sociali sfavorevoli come la Nedda di Verga, ma è qualcosa di imposto da una legge interiore di inabilità a inserirsi nell'ingranaggio della società, restandone altresì in disparte. Ed è nel momento che si allontana dalla società e accetta "di morire o di impazzire" che diventa padrone di sé e fautore del proprio destino.

Ad allontanare il Modernismo dalle altre tendenze letterarie coeve è una diversa concezione del proprio tempo. Gli artisti si rivolgono al presente nutriti da molti dubbi, le tante innovazioni hanno condotto a un mondo segnato da volgarità, ferocia, inaffidabilità e senso di inadeguatezza. Il tempo moderno è sentito come una minaccia che corrode la possibilità di attingere a qualche forma di felicità, tutto è 'ornato' di un clima luttuoso, si pensi solo alla morte apparente di Pascal o alle tante uccisioni a cui assiste Serafino Gubbio

o alle molteplici scene funebri o di malati terminali proveniente da novelle e romanzi non solo italiani, in cui persino il suicidio affascina più che la vita.

La percezione di un tempo relativo, ambiguo e incerto, ha conseguenze irreversibili sulle costruzioni identitarie e sulla concezione stessa del soggetto. Il Modernismo «tratteggia un soggetto sprovvisto di continuità, assoggettato alla stessa precarietà e dimensione entropica rilevata per il tempo nei vari ambiti delle scienze umane. Anzi, sarà proprio la discontinuità temporale a segnare la visione dell'assenza di un soggetto impossibilitato a essere a partire proprio dalla mancanza di un suo spessore temporale». <sup>13</sup> È essenziale sottolineare come per Pirandello e Svevo il tempo non sia lineare, si tratta di un «tempo mutilato. Esso è raggomitolato su se medesimo, poiché riporta a galla il passato vissuto nella metamorfosi del suo flusso al presente, ma anche un tempo il cui futuro è cancellato». <sup>14</sup>

I modernisti giungono a risultati eversivi senza bisogno di manifesti o parole d'ordine. Seppur essi si muovono in ordine sparso, si sentono quasi costretti dai propri tempi a raccontare l'uomo e il suo 'caos interiore'. Se infatti c'è un dato in comune, nella loro certa diversità, tra autori come Svevo, Tozzi, Pirandello ma anche Joyce, Proust, Musil e persino Kafka,

---

<sup>13</sup> J. PICCHIONE, *Il modernismo e il tempo*, cit., p. 29.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Si pensi ad esempio all'ordigno apocalittico di Svevo, «la catastrofe finale, associata a un possibile ritorno "alla salute" potrebbe indurre a interpretare Svevo in chiave di una versione moderna del mito dell'eterno ritorno, e quindi di un tempo circolare segnato da morte e rigenerazione.[...] La mutilazione del futuro (in netta contrapposizione agli slanci fiduciosi del futurismo) è un tratto che pervade essenzialmente tutta la letteratura del tardo modernismo» (ivi, pp. 29-30). Una rappresentazione eccezionale viene fornita da Fernando Pessoa che in una riflessione del 1930 scrive: «vivo sempre nel presente. Non conosco il futuro. Non ho più il passato. L'uno mi pesa come la possibilità di tutto, l'altro come la realtà del nulla. Non ho speranze né nostalgie. Conoscendo ciò che è stata la mia vita fino a oggi (tante volte e per tanti versi l'opposto di come avrei voluto), cosa posso presumere della vita di domani se non che sarà ciò che non presumo, ciò che non voglio, ciò che mi succede dal di fuori, perfino attraverso la mia volontà? [...] Non sono mai stato altro che il residuo e un simulacro di me stesso. Il mio passato è ciò che non sono mai riuscito a essere», cfr. FERNANDO PESSOA, *Il libro dell'inquietudine*, a cura di Maria José de Lancastre, trad. it. di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2013 (1982), p. 84.

è il fatto di avere sabotato dall'interno codici e strumenti ereditati dalla tradizione narrativa in cui hanno mosso i primi passi. Invece di demolire l'edificio del romanzo classico con slancio avanguardistico e tripudio di esplosioni, i modernisti lo sgretolano dalle fondamenta, ne limano pilastri e strutture portanti, finendo così per sviluppare – come dirà più tardi Gadda- “un cinismo che non era affatto in programma”.<sup>15</sup>

Di fronte a una realtà sempre più caotica e complessa, gli scrittori sono in bilico tra due vincoli similmente cogenti: sanno che in qualche modo devono continuare a raccontare ma che non è più possibile farlo con gli strumenti tradizionali che appaiono incapaci di rapportarsi con una «coscienza della complessità»,<sup>16</sup> motivo per cui la classica trama viene respinta. La narrazione non è più lineare dato che interseca eventi eccezionali e scelte che non sono sempre conseguenza di altre, ma diviene per lo più una costellazione di eventi.

Lungi da pensare il Modernismo come un semplice contenitore di soli temi; centrale e strettamente legato a esso è lo stile che similmente ha lo scopo di riprodurre la difficoltà e il caos del mondo: non più narrazioni lineari bensì ellissi, ricordi, fatti accidentali, memorie che implodono all'improvviso. Il romanzo modernista è un susseguirsi di ‘esplosioni’ che evidenziano l'inconsistenza delle tradizioni romanzesche precedenti. Anche la funzione del lettore subisce una mutazione: egli ha l'arduo compito di ricostruire la vicenda e spetta a lui cercare di recuperare informazioni e riflettere sulla narrazione per rintracciare una verità plausibile.

Basilare è il *pathos* che riproduce le emozioni momentanee, tutto diviene grottesco spingendo alla risata, se non si fosse a conoscenza di ciò che si nasconde nel profondo e nel dramma interiore. Fondamentale diviene la caricatura come strumento per accedere a un

---

<sup>15</sup> M. GRAZIANO, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 122. Cfr. CARLO EMILIO GADDA, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 1991, p. 435.

<sup>16</sup> C.E. GADDA, *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Milano, Garzanti, 1993, p. 668.

livello ulteriore di realtà, con il conseguente cospicuo utilizzo della deformazione fisica presente soprattutto negli scritti di Pirandello e Tozzi. La caricatura è una nuova forma di realismo, essa «può assomigliare più ad una persona di quanto lei somiglia a se stessa e il suo scopo è rivelare il vero individuo dietro la maschera delle finzioni»,<sup>17</sup> mira a una rappresentazione più veritiera del mondo liberandosi delle mezze misure di un realismo che appare di natura superficiale che non è mai capace di entrare nel vivo del problema. Questo realismo di tipo modernista, distante da quello classico, mira a demolire in primo luogo l'antropocentrismo tipico dell'Ottocento e in secondo luogo la presenza divina come possibile salvezza dalla tragedia della vita. Questi autori sono pienamente convinti del dramma della vita e questa coscienza è spesso mediata attraverso il riso che diviene ironia per Svevo, umorismo per Pirandello, satira per Gadda e la fermezza sui caratteri grotteschi e contraddittori della vita per Federigo Tozzi.

Dopo questa indispensabile premessa non resta che fornire prova più dettagliata attraverso uno degli autori più importanti dell'epoca: Luigi Pirandello, colui che più di altri è consapevole del proprio tempo al quale guarda con grande curiosità, sforzandosi da una parte di comprenderlo e di riprodurlo nella propria scrittura in modo originale, senza mai abbandonarsi passivamente alle nuove poetiche diffuse, detestando fare gruppo e defilandosi dai rissosi movimenti letterari, dall'altra parte sperimentando nuove possibilità con uno sguardo coraggioso che vuole scrutare l'uomo e il suo caos interiore. Le opere di questo maestro sono state sottoposte durante i decenni a continue ricerche critiche tutt'altro che concordi. La gravosità dei temi e dei generi e le 'melodie' strutturali e stilistiche fanno della produzione pirandelliana uno 'spartito' eterogeneo che crea grande curiosità a un secolo di distanza. Non c'è forse autore che abbia più intimamente rinnovato le strutture tematiche e

---

<sup>17</sup> G. BALDI, *Oltre il surrealismo: le novelle moderniste di Luigi Pirandello*, in *Il racconto modernista in Italia. Teorie e prassi*, a cura di Mara Santi, Tiziano Toracca, Avellino, Sinestesie, 2016, p. 46.

formali del dramma, della novella e del romanzo, non per demolirle ma per ricostruirle di volta in volta in maniera rinnovata, allargando il significato stesso di letteratura affidandole un valore di attestazione e di testimonianza dell'uomo e dei propri tempi, tutto ciò che *a posteriori* è possibile racchiudere sotto l'etichetta di Modernismo.

### **III.2. Pirandello: l'autocoscienza del moderno**

Il sentimento di vanità e di insensatezza della vita, la consapevolezza di estraneità o distonia rispetto al mondo circostante, mettere in risalto il carattere ingannevole delle emozioni e dei valori umani sono prematuri in Pirandello e rimarranno saldi per tutta la sua vita. La sua è un'autocoscienza moderna, di colui che ha ormai compreso il gioco della vita e non è più capace di ingannarsi, che sa esimersi da qualsiasi soluzione totalizzante della realtà senza mai smettere di investigare una possibile verità, vera o illusoria, entro la propria vita e nella relazione con l'altro. Luigi Pirandello è uno scrittore di "natura filosofica", lo asserisce apertamente nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*. La lettura delle sue opere avvalorava la natura ragionativa del suo dettato, l'attitudine esplorativa e la sua sottile capacità riflessiva.

Luigi Pirandello nasce a pochi anni dall'unificazione d'Italia (1867), quando per il meridione si delineano già all'orizzonte esiti del tutto deludenti. Il dominio stava passando alla nuova classe dirigente animata da una forte volontà di agiatezza. La sua Agrigento era contrassegnata da un'eredità araba che era marcata nella lingua e nel carattere dei suoi cittadini. Nascere in queste zone siciliane definiva l'affacciarsi alla vita sociale da un'angolatura assai defilata portandosi dietro un retaggio culturale tradizionale e una manchevole apertura alle novità europee. La società siciliana fu per Pirandello «un

condensato, entro specchi deformanti, della società umana: un luogo di prove, di esperimenti e di visioni». <sup>18</sup> In questo specchio si rifletteva l'arretratezza di una società fatta di superstizioni e pregiudizi, in cui è più rilevante «il *parere* che l'*essere*, dilaniata dall'amore per la "roba", chiusa nell'ordine sacro della famiglia», <sup>19</sup> primo germe di sofferenza per l'uomo.

Egli sin da giovane ha un carattere debole e sensibile, fortemente vincolato dal difficile rapporto con il padre: un uomo imponente con carattere violento e impulsivo, di temperamento totalmente opposto alla piccola e mite madre. Sin da giovane età, la famiglia si palesa per l'autore come una «ragnatela e prigione, ma anche nido dentro i quali tutta l'opera s'inscrive». <sup>20</sup> Un'adolescenza vissuta con angoscia a cui contribuì la rivelazione dell'alterità e di un forte sentimento di estraneità nei confronti della figura paterna prepotentemente invasiva e perturbante. Come paradigma, si ricorda l'episodio in cui appena quattordicenne sputa su una donna che vede in scoperto adulterio con il padre, plasmando nel giovane, nella rivelazione dell'amore e del sesso, un forte trauma. <sup>21</sup>

Sin da adolescente appare curioso e inquieto, «spesso rifiutato e incompreso, egli partecipa al dolore dell'uomo: immerso in una dimensione angosciante, priva di aderenza tra essere ed esistere, che l'autore distingue in vita e forma; sente (e ne soffre) il distacco, l'inconciliabilità tra l'apparenza e ciò che è, tra il naturale sentire dell'essere, e l'espressione condizionata e canalizzante delle strutture mondane». <sup>22</sup>

Il ragazzo è avviato agli studi tecnici dal padre, proprietario di miniere di zolfo, che

---

<sup>18</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 67.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 136-140.

<sup>20</sup> ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 227.

<sup>21</sup> NINO BORSELLINO, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, introduzione e a cura di Pietro Milone, Milano, Garzanti, 2004 (1908), p. XIII. «L'universo pirandelliano è fortemente sessuofobico, la scoperta del sesso è basilare per l'autore e corrisponde in buona misura alla scoperta dell'alterità, prendere conoscenza della sessualità significa essere consci dell'uomo e della donna in se stessi e in qualsiasi altra identità» (LUCIO LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori editore, 1986, pp. 115-117).

<sup>22</sup> Ivi, p. 121.

medita per lui un futuro nel mondo del commercio, ma di nascosto il giovane intraprendente compie esami per entrare al ginnasio ed è forse in questa scuola che ha inizio la sottrazione all'autorità paterna. Dopo un breve amore sofferto per la cugina, si trasferisce a Roma dove continua i propri studi e nel 1889 esce la prima raccolta di versi *Mal giocondo* (1889). Dopo un contrasto con un docente romano decide poi di continuare i suoi studi a Bonn<sup>23</sup> e forte del prestigio ottenuto, derivante dagli studi appena terminati, torna a Roma dove frequenta importanti salotti e scrive il primo grande romanzo, ancora di stampo naturalista, ma che già preannuncia grandi novità: *L'esclusa* (1891).

All'inizio del 1894, per consiglio del padre, sposa Antonietta Portulano, donna di debolezza psichica e scarsa serenità d'animo, la quale reca alla futura famiglia una ricca dote. La coppia poi, trasferitasi a Roma, città vista come un ambiente che favorisce sia la vita pubblica che quella privata, avrà tre figli in quattro anni a cui l'autore sarà sempre fortemente legato: Stefano, Rosalia (detta Lietta), Fausto.

L'ambiente romano si mostrerà sin da subito come il palcoscenico privilegiato da cui assistere alla messa in scena della crisi di un'intera generazione, in cui osservare i comportamenti di tante marionette e quel malessere intellettuale che da individuale, come un contagio, diviene collettivo.

Fuori da ogni mondanità, la sua esistenza è totalmente vissuta nell'intimità familiare;

---

<sup>23</sup> A Bonn non studia solo la lingua e la letteratura tedesca ma ebbe modo di entrare a conoscenza della poetica estetica di Goethe e del sentimento ironico-umoristico di Heine, Tieck, Comisso e di Theodor Lipps. Una lettura che ha suggestionato fortemente la fantasia di Pirandello è il saggio di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité* (1892). Nelle riflessioni dello studioso, Pirandello trovò conferma a ciò che aveva già compreso da tempo sull'identità e sulla scissione dell'io. Secondo Binet, «la personalità non era un'entità fissa, permanente e immutabile. Era invece una sintesi di fenomeni che variava secondo gli elementi che la componevano. Ed era incessantemente in via di trasformazione. Nel corso di un'esistenza anche normale si può assistere al succedersi di un numero imprecisato di personalità distinte. Soltanto per artificio noi ci diamo un gran da fare per riunirli in una sola, anche quando, dopo, noi non abbiamo più la stessa maniera di sentire e di ragionare» (G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 151). Per il rapporto tra Pirandello e le teorie scientifiche del ventesimo secolo, cfr. EMANUELE LICASTRO, *Pirandello e le teorie scientifiche del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie*, in «Forum Italicum», n. 1, 2001, pp. 163-178.

la moglie, da sempre fragile, mal vive la notorietà del marito con gravi scatti di gelosia e un malessere interiore sempre più marcato. Tutto ciò si inasprisce nel 1903 con una doppia tragedia familiare: l'allagamento e la frana della miniera di zolfo d'aragona che provoca il dissesto economico della famiglia e la perdita della dote della donna che alla notizia mostrerà interamente i limiti della propria debolezza psichica. La condizione della donna peggiora sempre di più con momenti di follia e gelosia anche nei confronti della figlia che più volte è accusata di rapporti incestuosi con il padre così da sentirsi costretta a rifugiarsi in un collegio non prima di aver tentato, in un momento di sconforto, di suicidarsi.

Gli anni successivi sono quelli dei romanzi più celebri; nel 1904 è pubblicato *Il fu Mattia Pascal*, dopo quattro anni il manifesto della sua poetica ovvero l'*Umorismo* (1908) e poi *Suo Marito* (1911) e i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915). Come evidenzia Giovanni Macchia,

Pirandello continua a pubblicare senza sosta, compone e scompone le sue opere; mette un tassello in un punto, e lo utilizza tale e quale in un altro. Costruisce, sembra soddisfatto, ma poi con gli stessi materiali, sbazzati diversamente e diversamente collocati, ricomincia un'altra costruzione. Come un grande artigiano tende al risparmio così che «i personaggi, a volte gli stessi, altre volte lievemente alterati, con qualche piccolo rilievo fisionomico, vanno e vengono: escono da una novella ed entrano in un romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in un saggio, e, ancora scontentati, dalle silenziose pagine di un romanzo affrontano, nelle alterne vicende della loro vita di condannati le scricchiolanti tavole di un palcoscenico.<sup>24</sup>

L'esistenza nel frattempo si fa sempre più tragica, la gelosia assidua della moglie costringe l'autore a chiudersi nel suo dramma privato e con il passare degli anni gli episodi traumatici si moltiplicano sempre più. Quello che appare è che il «tanto scrivere comporta

---

<sup>24</sup> G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 28.

un'eventuale mancanza di ordine del vivere, costruitosi con il matrimonio, può essere meglio verificata, se si tiene conto di notizie drammatiche fornite dallo stesso Pirandello, specialmente dopoché la morte del suocero, Calogero aggrava la malattia di Antonietta».<sup>25</sup> La situazione sempre più pesante spinge l'autore a far ricoverare la moglie nel 1919. La sua vita continua a essere tragica ma tale dolore viene colmato da un maggiore impegno teatrale. In poco tempo trovano origine i testi di quella che viene definita "la fase grottesca" ma il successo teatrale di Pirandello è sancito dal trionfo, non immediato, dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

I tempi sono mutevoli e seppur l'autore abbia simpatie per una destra fascista non si allinea totalmente a essa. Nulla avevano da spartire gli oscuri personaggi di Pirandello con il mito luminoso dell'eroe fascista. Forse per questo motivo è tiepida l'accoglienza della critica per uno dei suoi ultimi romanzi, *Uno, nessuno e centomila* (1926), con il quale uccide per sempre l'eroe classico di antica tradizione e al contempo annulla qualsiasi speranza che risorga un nuovo eroe promotore di una società migliore.

Egli comprende però che il Fascismo non può essere ignorato e se vuole continuare a ottenere successi in Italia e in Europa deve schierarsi. A tal proposito Enzo Lauro afferma:

Pirandello mancava di qualsiasi traccia ideologica, anzi la sua arte dissacratoria nei confronti del dannunzianesimo e dei suoi valori e delle strutture borghesi così come di ogni schema politico e di ogni dogma religioso, dice tutta l'assurdità di una vera adesione al fascismo dal quale si staccò sempre più, entrando anche in polemica con il regime a proposito della politica teatrale e preferendo le lunghe dimore all'estero alla vita in Italia.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 23.

<sup>26</sup> ENZO LAURETTA, *Come leggere Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mursia, 1988, p. 26.

Negli stessi anni insegue il successo teatrale assumendo la direzione del Teatro d'arte di Roma e sarà regista nella compagnia in cui spicca l'attrice Marta Abba, la nuova musa ispiratrice di molti lavori, con cui si unirà artisticamente e sentimentalmente con «un'esclusiva devozione amorosa e insieme un bisogno di *risarcimenti* paterni non pienamente soddisfatti; colmando almeno in parte il rammarico per la lontananza della figlia, sposatasi con un diplomatico e stabilitasi in Sud America».<sup>27</sup>

Proprio mentre continua a lavorare a *I Giganti della Montagna*, opera che segna il desiderio di una rinuncia alla storia ma non al mondo, viene colpito da una polmonite che lo condurrà alla morte; «non volle nessuno dietro il suo carro d'infima classe. Il disprezzo per il corpo, per questa forma che imprigiona lo spirito e incrina ogni tentativo d'evasione, lo indusse a chiedere che nulla restasse di lui, neppure la cenere. Ma prevedendo, da buon siciliano, che nessuno dei suoi familiari avrebbe disperso le sue ceneri al vento»<sup>28</sup> volle che esse facessero ritorno nella sua Agrigento e precisamente nella contrada del Chaos in cui era 'caduto' una notte di giugno e dove per sempre rimarrà il ricordo di colui che forse più di altri riuscì a cogliere l'insensatezza dei propri tempi.

### **III.3. Dai primi romanzi alla poetica dell'Umorismo: il sentimento del contrario**

Per Pirandello, autore del Sud e per di più siciliano, scrivere romanzi e novelle tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento implicava mettersi a confronto con la grande stagione verista che aveva come maggiori rappresentanti Capuana, De Roberto, Verga. Fu proprio il primo a invitare Pirandello a misurarsi con la prosa dopo un primo impegno teso

---

<sup>27</sup> N. BORSELLINO, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, cit., p. XXII.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

alla produzione poetica. Ha origine così *l'Esclusa* (1901),<sup>29</sup> romanzo indispensabile per cogliere come fin da subito, prima ancora dei testi definiti dalla critica come pienamente umoristici, si vadano a collocare le premesse della poetica pirandelliana e modernista. Se infatti, *l'Umorismo* è il baricentro di tutto l'impegno dell'autore fin dalle origini della sua scrittura, come evidenzia molta critica, ciò suggerisce che anche le opere precedenti possono apparire influenzate da tale concezione.<sup>30</sup>

In una lettera che l'autore agrigentino indirizzò a Capuana, anteposta alla nuova edizione dell'*Esclusa* (1908), Pirandello sottolinea come la sua scrittura sia "affatto oggettiva" e percorsa da uno spessore umoristico che ne raffigura, a suo avviso, il fondo più nuovo e attraente, capace di entrare nel vivo delle storie dei suoi personaggi. Come dire che Pirandello è partito da una tradizione già consolidata solo per privarla delle sue parti più essenziali, per distruggerla dalle fondamenta, per farla sbriciolare con un esatto intento ironico-umoristico.

Fin dagli esordi, la critica pirandelliana si è posta il problema del rapporto che l'autore agrigentino intrattenne con il Naturalismo e il Verismo, in cui la discontinuità da queste tendenze letterarie appare inefficace laddove «Pirandello agisce ancora in apparenza come un romanziere naturalista che spiega tutto per cause ed effetti, per antecedenti e conseguenze: mentre nella sostanza più vera del suo atteggiamento ha già effettuato il salto oltre il naturalismo».<sup>31</sup>

I primi romanzi di Pirandello esibiscono uno spiccato assetto verista. Nella prima edizione dell'*Esclusa* è riscontrabile come «la scrupolosità con cui all'avvio sono posti gli

---

<sup>29</sup> Del testo si hanno tre edizioni: 1901, 1908, 1927. Le edizioni si presentano non prive di varianti cospicue (ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 139-154).

<sup>30</sup> Pupino nel suo saggio afferma: «e se pure è vero che la poetica relativa sarà tratta dal "manifesto" non è men vero che per frammenti sparsi serpeggiava già da prima, talvolta assumendo evidenza - enfatizzata magari a posteriori» (A. PUPINO, *Pirandello poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno Editore, 2013, p. 34).

<sup>31</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 263.

oggetti e i personaggi, l'attenzione impersonale della messa in scena e come viene colto quel momento di stabilità prima dell'azione siano integralmente naturalisti ma inizino già a utilizzare stili e temi di un nuovo modo di scrivere».<sup>32</sup> Il romanzo tratta nella prima parte «la patetica storia – quasi un *feuilleton* – di una donna che senza sua “colpa” è infamata e “scacciata dalla società”, e dunque “esclusa”, e la seconda, simmetrica alla prima, la storia della stessa donna che verrebbe “riammessa” quando la “colpa” imputabile “ingiustamente” l’ha commessa “davvero” – restando oltre tutto gravida».<sup>33</sup> A una prima lettura riederemo della storia bizzarra appena sintetizzata ma dietro ciò si nasconde la drammaticità dei personaggi che si collocano attorno al filo principale della narrazione.

Nell’*Esclusa* sono ravvisabili già all’avvio temi che anticipano, in forma embrionale, il futuro Modernismo: il conflitto tra aspirazioni individuali e il peso della società, il rapporto ambiguo tra menzogna e verità, il tema dell’apparenza e della maschera, la forma e la vita, il rapporto uomo-donna, lo *status* di inettitudine e il germe di un atteggiamento da “umorista”.

Il romanzo in esame si mostra come una polemica sociale verso la sopraffazione della donna a causa dei pregiudizi e delle consuetudini di una società sottosviluppata, subalterna ai severi codici dell’onore, e si concede, per una buona parte della narrazione, come la vicenda di una coraggiosa lotta per l’emancipazione femminile.<sup>34</sup>

Marta, dopo essersi rifiutata di sottomettersi alla condanna della famiglia e della società che la additavano come adultera solo per aver intrattenuto una corrispondenza epistolare del tutto platonica con l’avvocato Alvignani, inizia una vita che può darle la

---

<sup>32</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo: scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori, 2006, p. 19.

<sup>33</sup> A. PUPINO, *Pirandello o l’arte della dissonanza*, Roma, Salerno editore, 2008, p. 73.

<sup>34</sup> Renato Barilli evidenzia che l’esclusione fa di Marta «un’estraniata capace di vedere le cose con occhi nuovi», però sottolinea che i tempi non sono ancora pronti per un’*epoché* «liberatrice di nuovi significati», cfr. RENATO BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, pp. 73 sgg.

propria libertà sfidando ogni pregiudizio, rivendicando per sé il diritto ad accedere alla cultura e all'attività professionale che la liberi della dipendenza dall'uomo e ne garantisca la dignità come persona autonoma, ma allo stesso tempo diviene una "esclusa" e patisce quell'infelicità segnata dagli sguardi che la etichettano come peccatrice. In lei, come in Mattia Pascal "filosofo imperfetto", «permane un insopprimibile bisogno di vivere, di tuffarsi in pieno nella corrente della vita di relazione e di goderne le gratificazioni, di soddisfare i fondamentali bisogni istintuali [...] è evidente un desiderio d'amore inappagato». <sup>35</sup> A Marta non basta l'appagamento intellettuale e professionale. Ella da lottatrice insofferente di ogni ingiustizia, vive con dolore il mancato compiacimento sentimentale. Segno di ciò è il rifiuto alla cura di sé e alla valorizzazione della propria persona che risuona come una tipica *Verneinung* freudiana che lascia avvertire come questa rinuncia non sia altro che repressione degli impulsi sessuali che traspaiono dal suo "splendore intenso degli occhi".

Come spesso accade ai personaggi pirandelliani, essi tendono a ingannarsi di poter vivere felicemente e finalmente liberi al di fuori di quelle trappole che li relegano a uno *status* di inettitudine ma evidentemente insistere su queste vane gratificazioni «diviene modo per rimuovere l'inquietante bisogno dell'altro. La loro fuga non può durare a lungo, la felicità da loro vagheggiata è più volte interrotta da attimi di cupezza e di lotta interiore con la propria anima». <sup>36</sup> Marta si impone di sentirsi appagata ma quel lavoro le appare spesso com'è realmente: «dopo il duro urto nel riaprire gli occhi stanchi alla realtà nuda e monotona della sua esistenza, in mezzo a quel rifiorire fascinoso della stagione, ogni mattina l'apprensione di sentirsi sola le cresceva». <sup>37</sup> Nel momento che ella comprende il dolore della

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 11. Cfr. ROBERTO ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, p. 144.

<sup>36</sup> R. BARILLI, *Pirandello*, cit., p. 15.

<sup>37</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, introduzione di Stefano Carrai, a cura di Marcello Sabbatino, Milano, Mondadori, 2020 (1901), p. 91.

sua esclusione è pronta a una nuova sfida ovvero la sua emancipazione sentimentale e sessuale con il conseguimento di un rapporto appagante che la reinserisca nella vita e la strappi alla solitudine: l'occasione avviene concedendosi concretamente a Alvignani.

A questo punto il romanzo sembrerebbe terminato con la vittoria dell'eroina ma ecco che un nuovo colpo di scena sorprende il lettore: Marta infatti si concede all'amante e si lascia trascinare apaticamente in una passione travolgente, ma non ama sinceramente l'uomo e quest'ultimo lo intende sin dai primi istanti. Ella sembra aver ceduto a quest'ultimo più per appagamento dei propri stimoli fisici, non dominabili razionalmente che l'avrebbero spinta presto alla follia, che a un vero e proprio impulso d'amore per colui con cui condivide forse solamente un 'letto'. Marta infatti non è felice. Quel rapporto adultero appena compiuto potrebbe essere visto come vendetta contro quei pregiudizi e convenzioni della società ma in realtà produce nella donna un forte senso di colpa. Ciò rivela come effettività sia ancora fortemente condizionata dalle norme sociali e nonostante ogni sforzo apparente il suo progetto di emancipazione è destinato a naufragare.<sup>38</sup>

Marta è incapace di portare la propria lotta fino in fondo e al contrario percorre un cammino che la dirige al fallimento del proprio intento. Se nella prima parte appare vincere sull'oppressione maschilista, nella seconda, come afferma Nino Borsellino, «ripropone la

---

<sup>38</sup> Pirandello sembra condannare l'eroina non in base a convenzioni morali, ma perché nell'aver ceduto all'istinto carnale ha limitato la sua libertà. Solo attraverso la sublimazione intellettuale la donna poteva finalmente avere la sua rivale sulla società e sui pregiudizi che mortificano le sue potenzialità. Pirandello infatti scarta la via sessuale come emancipazione e al contrario percepisce questa scelta come cedimento agli istinti più animaleschi. Tale romanzo si presenta in antitesi a un altro testo dell'autore stesso, *A suo marito*, che in qualche modo ne riprende e ne sviluppa i temi più interessanti. I due romanzi infatti sembrano costruire un dittico presentando però due soluzioni divergenti. Se Marta fallisce nel suo proposito, la storia di Silvia diviene un'emancipazione riuscita: «le due eroine femminili sono accomunate da esigenze simili, ma sono opposte per fisionomia individuale e per le vicende, ed è indispensabile considerarle insieme per cogliere la linea del discorso pirandelliano sul tema dell'emancipazione femminile, così urgente e oggetto di tanti dibattiti agli inizi del secolo» (G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 20). Diverso è il pensiero di Sichera che sottolinea come Marta fa del rapporto con l'Avignani «lo strumento di una feroce ritorsione verso quel mondo», che le impone di vivere «la propria sessualità come vendetta»; per cui «colui che sarà investito dalla corrente dell'eros, sarà così solo un puro *instrumentum ultionis* e non il partner di una reale reciprocità» (ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, p. 101).

situazione della prima rovesciando il rapporto marito-moglie».<sup>39</sup>

Il finale della storia vede la reintegrazione della protagonista nella famiglia proprio nel momento in cui il tradimento è avvenuto. Marta si riconosce come una donna debole che ha bisogno di un uomo forte come il marito. La nuova adultera, in uno degli ultimi capitoli, si abbandona al progetto del suicidio; accantona poi tale tentazione trasferendola ad altri personaggi come doverosa morte sacrificale, espediente squisitamente pirandelliano. Quando infatti viene a sapere che la madre di Rocco sta morendo, colei che precedentemente era stata cacciata dal marito, la protagonista si sente in dovere di soccorrerla identificandosi in lei, come in un suo doppio ed è qui che giunge Rocco e i due accettano di rinsaldare il rapporto matrimoniale. Questo finale appare segnato da un amaro paradosso: se Marta infatti era stata cacciata ingiustamente mentre era innocente ora viene ripresa dal marito nel momento in cui 'il fattaccio' è avvenuto e per di più ella porta in grembo il frutto dell'adulterio.<sup>40</sup>

Come sempre nei romanzi dell'autore agrigentino, anche Marta sembra afflitta da una malattia della volontà di tipo invalidante, che non le permette completamente di liberarsi da quel ruolo che le convenzioni le hanno imposto. Ella comprende la comicità della propria vita, ma non ha la determinazione necessaria per liberarsi da quella trappola sociale e così la storia non può terminare né con la sua definitiva ribellione né con una reintegrazione pacifica: la sua si configura come una sconfitta senza una reale catastrofe.

Da un lato del romanzo si ha il dramma di Marta, dall'altro lato si contrappongono personaggi folli e grotteschi: Antonio Pentagora, il professore Blandino, il cugino Paolo

---

<sup>39</sup> N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., pp. 23-24.

<sup>40</sup> Nell'edizione del 1908 come quella del 1927 l'umorismo dell'autore appare ancora più corrosivo: se nella prima redazione Marta confessa al marito di aspettare un figlio e questi dopo una reazione violenta decide di reintegrare la moglie nella famiglia e quindi nella società, nelle redazioni che seguono l'eroina non rivela quel particolare scottante, così che il nuovo *ménage* coniugale si reggerà su una menzogna che sembra rivelarsi una sorta di vendetta da parte dell'autore.

Sistri e altre figure marginali. Tutti questi personaggi appaiono descritti esasperando i tratti deformati con grande drammaticità in modo molto accurato provocando il sorriso dei lettori ma anche amare riflessioni.

L'umorismo dell'*Esclusa* consiste proprio in questa disarmonicità data dalla contrapposizione di due livelli della realtà incompatibili: il lato serio-drammatico e il comico-grottesco che riproducono l'aspetto multiplo del reale. Come sempre accade nei romanzi pirandelliani, l'autore gioca a contrapporre e unire facce opposte della realtà rivelando 'la nota stonata' nell'armonia della vita. L'opera narrativa si presenta così scissa, disarmonica e volutamente disomogenea tale da riprodurre il caos dei tempi moderni.

Esistono nel romanzo figure che sono già di per sé umoristiche, in cui la riflessione fa emergere le ragioni del comico e scorgere quell'avvertimento del contrario che scaturisce insieme riso e pietà come tragico e comico. Ad esempio, la figura mostruosa e grottesca di Matteo Falcone non suscita solo il sorriso provocato dalla sofferenza interiore causata dall'amore per Marta, che lo porta alla follia, ma viene descritta la situazione familiare composta dalla presenza di una madre anziana e di una zia dementi in cui entrambe credono di essere delle ragazze in attesa dello sposo.

La riflessione acquisisce in Pirandello un ruolo primario, essa smonta l'apparenza e vede ciò che si cela dietro, com'è fatta la realtà, mettendo a nudo tutto ciò che stride ed è convulso. Pirandello non cerca però le cause ma i casi; «non impressioni, ma intuizioni; non un unico fine, ma infinite possibilità; il dubbio è la condizione dell'umorista che si muove in questo caos, guidato unicamente – nemico di ogni scienziato e antesignano di tutti i filosofi – dalla propria, personale, soggettiva riflessione».<sup>41</sup> Ed è forse la riflessione, l'illusorietà della rappresentazione a segnare il distacco maggiore dal Naturalismo. Pirandello è

---

<sup>41</sup> FABIANA BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit. p. 17.

interessato a rappresentare gli umili personaggi e non i grandi uomini, egli vuole raffigurare la freddezza e la pietà, il pianto e il riso, quei sentimenti che appaiono contrari ma che hanno una matrice comune.<sup>42</sup>

Dalla formula ironia più riflessione nasce la disamina tra comico e umorismo. Quello che Pirandello definisce come “sentimento del contrario” scaturisce dalla riflessione di ciò che si cela dietro una certa maschera, dalla coincidenza col soggetto che produce il ridicolo, ben diverso da ciò che l’autore definisce come “l’avvertimento del contrario” che è prodotto dall’effetto fulmineo e irriflessivo che porta a ridere delle situazioni altrui. Ed è proprio su questa base che Pirandello scrive il saggio *L’Umorismo* (1908) che presenta in sé facce opposte e strettamente incatenate.

Come avrò modo di puntualizzare, la struttura del pensiero pirandelliano tende sempre a frammentare il mondo e la conoscenza in categorie duali e in concetti doppi e contrapposti. La stessa nozione di “umorismo” è in qualche modo sdoppiata tra “vita e forma”, “l’io e la società”, “essere e apparire”, “istinto e ragione”, come in ambito narratologico “persona reale e personaggio”. L’umorismo appare così unione di due facce, pianto e riso che sono risvolti della stessa medaglia. Il riso è una maschera che l’uomo si pone sul volto per nascondere il viso straziato dal dolore. Esso è strumento per prendere distanza da sé e dagli altri, così che l’umorismo è visto come un’erma bifronte, in cui una faccia ride di quella che piange.

Indispensabile per la concezione umoristica di Pirandello fu l’influenza che su di lui

---

<sup>42</sup> Un esempio esplicativo è possibile riscontrarlo nel litigio che coinvolge Zia Scolastica, la vedova Pescatore e lo stesso Mattia Pascal: «”posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d’ogni mio tormento. Mi vidi, in quell’istante, attore d’una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare”; e nel delineare il proprio stato “io con la barba tutta impastrocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere» (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 94). Il riso che invade il volto di Mattia è un riso malato, sorto solo apparentemente da cause comiche, ma in realtà tragiche, segno tangibile di un disperato senso d’inadeguatezza che lasciano traccia per sempre sul viso di Mattia.

ha avuto uno scrittore, forse ancora oggi poco conosciuto, Alberto Cantoni che trova chiara conferma nel già ricordato *Umorismo* e nel saggio *Un critico fantastico*.<sup>43</sup> Pirandello fu un abile lettore delle opere del mantovano, trovando nei suoi scritti «sorprendenti coincidenze con le proprie teorie umoristiche per impostazione, tematiche e soluzioni teoriche, celebrandolo di fatto, nella galleria dei ‘veri’ umoristi allestita nel suo trattato, come il miglior ‘umorista’ italiano contemporaneo».<sup>44</sup> Sono ben chiari i richiami testuali e di presa a modello dell’autore mantovano, frutto di una padronanza pressoché totale delle sue opere.

Cantoni, in uno dei romanzi più celebri e più amati dal siciliano, *Un re umorista*, definisce l’umorismo come «l’arte di far sorridere melanconicamente le persone intelligenti»,<sup>45</sup> da ciò deriva in Pirandello quello sdoppiamento oppositivo già presente in Cantoni. Lo stesso Cantoni, ancor prima dell’autore siciliano, comprende che «l’uomo è fatto di contrapposti. [...] Prima sì, e poi no, e poi sì e no insieme»<sup>46</sup> il che non può che

---

<sup>43</sup> Il romanzo pirandelliano che segna il distacco dall’impostazione verista, *Il fu Mattia Pascal*, reca nell’*editio princeps* una dedicatoria a Cantoni. Già questo dovrebbe far comprendere l’influenza che l’autore mantovano ha avuto sullo scrittore analizzato. Inoltre, nel saggio sull’umorismo Cantoni è considerato come uno dei migliori interpreti che la letteratura umorista abbia avuto insieme a Sterne su cui si è maggiormente soffermata la critica ricercando punti di connessione con l’autore agrigentino e su cui tornerò a disquisire durante l’analisi di *Uno, nessuno e centomila*.

<sup>44</sup> ALBERTO ZAVA, *Il doppio in Alberto Cantoni tra umorismo e suggestioni prepirandelliane*, in ID., *La Maschera e la Penna. Saggi di letteratura italiana contemporanea tra umorismo, narrativa e giornalismo*, Bologna, I Libri di Emil, 2011, p. 30. Luigi sviluppa per Alberto non solo un’amicizia fra colleghi, ma una sorta di sodalizio spirituale, «che si può interpretare come una vera e propria affezione mossa dall’aver trovato nel mantovano e nelle sue pagine, una guida, una via maestra – e un maestro – da seguire nella propria produzione umoristica» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit. p. 106). Pirandello dichiara apertamente «di trovare nell’uomo-Cantoni, ancora prima che nello scrittore, quei requisiti di animo e di carattere che si fanno presupposto della creazione umoristica, la quale prima di essere uno stile, un tono, un modo scrittorio, è una sensibilità particolare con cui osservare il mondo» (*ibidem*). Pirandello si dimostra, fin dai primi contatti, «sensibile al fascino di uno scrittore che meglio di altri riesce a centrare quelle problematiche che si vanno a incagliare sul finire del secolo tra gli scogli dell’animo umano, fino a quel tempo imperturbabile e saldo nelle proprie certezze positive, fossero esse da applicarsi in ambito sociale, lavorativo, più strettamente familiare e persino individuale» (ivi, p. 107). Interessante è evidenziare come anche i vocaboli scelti siano pressoché simili: in Pirandello si ha «malinconia» nel mantovano si trova «melanconicamente» «non si tratta, evidentemente, solo di una coincidenza lessicale, di significante, ma anche di una consonanza a livello concettuale, di significato» (ivi, p. 15).

<sup>45</sup> ALBERTO CANTONI, *Un re umorista, memorie*, in *L’umorismo nello specchio infranto*, a cura di Fabiana Barilli e Monica Bianchi, Mantova, Il cartiglio mantovano, 2005 (1891), p. 272.

<sup>46</sup> Ivi, p. 417. Ciò è esplicitato già a partire dall’analisi del titolo che Pirandello fornisce all’ultimo romanzo *Uno, nessuno e centomila*, ossia nella sequenza ragionata di tesi – sintesi – antitesi («prima sì, e poi no, poi sì e no insieme): c’è una tesi, quella dell’unità classica, c’è una antitesi, quella della molteplicità e della frammentarietà, c’è infine una sintesi che abbraccia tesi e antitesi, quella del “nessuno” ovvero una sintesi che

lasciare traccia nella rappresentazione del pianto e del riso che si scatenano all'unisono descritta da Pirandello. Le lacrime e l'ilarità non sono altro che «la manifestazione concreta e tangibile di stati d'animo differenti e contrastanti, i quali si annullano a vicenda, così come fanno le azioni opposte di affermare e di negare subito dopo la medesima cosa. Ciò non può portare che al risultato nullo di dire “sì e no insieme”, ossia di non rispondere, manifestando l'incontenibile necessità dello sdoppiamento che impedisce scelte univoche e certe».<sup>47</sup>

Nella seconda parte, più utile allo studio prefissato, l'autore affronta l'arduo problema dell'ambivalenza e della combinazione di sentimenti opposti, di punti di vista diversi e apparentemente inconciliabili. Ecco che Pirandello spiega quel “sentimento del contrario” basilare nella sua concezione di umorismo partendo dalla classica e ormai celebre immagine della “signora tutta imbellettata”:

---

capovolge la tesi di partenza affermando di “non essere”. Precisa Barilli che «allo stesso modo, non-è una posizione che prima si sceglie, poi si nega; così come non-è identificabile uno stato d'animo che contraddice se stesso, pur derivando da un'unica condizione. Sono circostanze altalenanti che si risolvono nel loro stesso annullamento. È, in sintesi, quanto afferma Pirandello con un titolo come *Non concludere*; e ancora è lo stesso concetto ammesso dal re umorista, e dal Cantoni dietro di lui, quando chiosa: “Prima sì, e poi no, e poi sì e no insieme È affatto inutile”» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., pp. 16-17).

<sup>47</sup> Ivi, p. 16. Pirandello è affascinato non solo dalla presenza di nuovi contenuti presenti nelle opere cantoniane ma soprattutto del «nuovo modo per comunicare tali trasformazioni, ovvero la capacità di comprendere che per mostrare al pubblico una materia così innovativa e difficile, bisognava un tramite in grado di guidare e, al contempo, di ammiccare al lettore impegnato nel percorso verso questa destabilizzante verità, pronta a sovvertire l'ottica sul reale e dunque anche sulla stessa letteratura. Ecco nascere, allora, un nuovo modo di trattare e narrare la realtà, disegnanandola non più come uno specchio che la rifletta intera, bensì quale specchio infranto in cui mondo e lo umano si vedano disgregati rovinosamente: il soggetto non può più riconoscere la propria integrità fisica e morale e si trova dunque in balia di se stesso e della propria esistenza. La solida stabilità e le certezze positive che lo hanno accompagnato fino a questo “punto di non ritorno”, segnato dal risveglio di una nuova consapevolezza, si convertono in una gabbia che lo costringe in vuote apparenze e vane illusioni. [...] Ecco, allora, l'insorgere di perplessità e sentimenti contrastanti in coloro che, per primi, avvertono la contraddittorietà del loro status sociale e individuale: essi mettono in discussione non solo il ruolo all'interno della comunità, ma il fatto stesso di doverlo avere, quel ruolo, di dover patire l'obbligo di vestire rigidi panni per essere identificati in un tipo, in una figura, in una forma, col sacrificio, però, della personalità» (ivi, pp. 107-108), tutto ciò che nel tempo crea crisi, nevrosi e malattia in generale, caratteristiche tipiche anche dei personaggi cantoniani come il protagonista dell'*Altalena delle antipatie*. *Novella sui generis* il quale rappresenta perfettamente un uomo complesso, “un particolare malato mentale”. Molti sono i punti di congiunzione tra Pirandello e Cantoni, per un approfondimento A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni*, in ID., *La Maschera e la Penna*, cit., pp. 23-28.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti uniti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.<sup>48</sup>

Ed è forse nel concetto di umorismo e nella riflessione con cui l'autore mette a nudo la vita dei suoi personaggi che si nasconde la cifra più modernista di Pirandello; è nel momento in cui si distacca dal fotografare la realtà ma entra nelle sue viscere e nei drammi individuali, comprendendo ciò che si cela dietro una stranezza che porta a ridere di tali passanti, che si esprime tutta la sua modernità. Ma se nella storia di Marta è ancora ravvisabile un possibile nesso verista, ad esempio tra onore coniugale e interesse economico, attraverso *Il fu Mattia Pascal* l'autore si disfa dell'opprimente giogo familiare e così il suo protagonista fa una scelta, seppur obbligata: «decide di non riappropriarsi del suo stato civile

---

<sup>48</sup> L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, cit., p. 173. Qui si ha il passaggio tra l'"avvertimento del contrario" e il "sentimento del contrario", da subire passivamente questa scena come comica, si passa a interpretarla attivamente come umoristica. La riflessione attua un processo non di avanzamento quanto di approfondimento; «non superare, ma andare al fondo di quella che non deve restare solo un'impressione – altrimenti si darebbe luogo a una rappresentazione artistica in genere – ma deve diventare un'intuizione, plasmata dalle facoltà riflessive tanto di chi la crea, quanto di chi la recepisce. Solo così si potrà distinguere tra un autore comico e uno umoristico, e tra l'arte comica, l'arte umoristica e l'arte in genere» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 72). L'Umorista per Pirandello non è semplicemente chi "fa dell'umorismo" ma chi "fa dell'umorismo la propria scienza", chi cioè lo adotta come chiave interpretativa del reale per mezzo della riflessione. Forse è in questo breve esempio che si nasconde la cifra più modernista dell'autore siciliano. Pirandello è capace di andare al fondo di quella che sembra inizialmente solo una stranezza, egli trasforma una semplice impressione in intuizione per mezzo della propria capacità riflessiva, ed è attraverso ciò che si può distinguere tra un autore comico e uno umoristico e tra l'arte comica e l'arte umoristica.

e di vivere d'ora in poi con un piede fuori e uno dentro la legge, in quella specie di limbo rappresentato dalla biblioteca che lo ospita, emblema di un mondo- quello della cultura dei libri- che nella modernità sta assumendo un ruolo sempre più marginale». <sup>49</sup>

### **III.4. L'identità, il doppio e le trappole sociali: Mattia Pascal**

Sin dal capitolo introduttivo, ho affermato che si potrebbe far coincidere la pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* con l'inizio del Modernismo italiano. Il romanzo infatti ha già in sé tutti i temi e gli stili identificativi della corrente letteraria analizzata. Il IX capitolo costituisce un esempio paradigmatico: Adriano Meis si aggira da spettatore estraneo per le vie di Milano affollate di maschere osservando per la prima volta il tram circolare nel frastuono della città dove tutti si dirigono verso una meta caotica ed egli non può certo tacere sulle conseguenze pessimistiche del nuovo processo tecnologico.

Emerge sin da subito il tema della metropoli e delle sue trasformazioni provocate dalla rivoluzione industriale in una Milano accelerata dalla produzione meccanica e dai motori. Al contempo vige nel personaggio la constatazione della distanza tra la nuova società capitalista e quella agraria dove egli è cresciuto. L'informe folla è in costante movimento senza una vera destinazione, le cose appaiono senza un vero e logico significato; tutti questi elementi collidono con la condizione di estraneità del protagonista che non partecipa a quel ritmo, bensì come visitatore forestiero lascia scorrere davanti agli occhi quell'esistenza collettiva che si contrappone alla sua solitudine recidendo qualsiasi legame con la vita pulsante, rimanendo isolato spettatore del vivere, cessando di essere uomo per trasfigurarsi in personaggio: pura comparsa che riflette con distacco umoristico il mondo che si presenta

---

<sup>49</sup> R. CASTELLANA, *Finzione e memoria: Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, p. 15.

di fronte a sé. Con Pirandello, come per tutti i Modernisti, «l'anima cessa di essere il luogo dell'identità, dell'integrità e dell'autenticità delle passioni. L'autoriflessività e la scomposizione umoristica o ironica vi scorgono il caos delle pulsioni, l'inganno delle razionalizzazioni, la sovrapposizione di personalità diverse».<sup>50</sup>

Con questo paragrafo mi propongo di esaminare alcuni temi portanti delle opere di Pirandello centrali nella discussione sul Modernismo, attraverso l'analisi de *Il fu Mattia Pascal*: il tema dell'identità, le trappole con le quali la società imprigiona gli individui e il doppio come *escamotage* per resistere al dramma della vita.

Di fatto, tutto il lavoro artistico dell'autore è attraversato dai temi appena segnalati, così che Jean-Michel Gardair in un suo saggio afferma: «più si legge Pirandello, più si è portati a rileggere sempre le stesse storie, le stesse frasi. [...]».<sup>51</sup> L'autore ripercorre in tutta la sua produzione questi argomenti declinandoli nel tempo in maniera differente. Le proprie letture e le esperienze personali lo portano a esaminare l'io e il rapporto dell'io con la società con ossessività rivendicando spesso «la presunzione della scoperta della scomposizione dell'io nelle personalità successive o coesistenti».<sup>52</sup>

Pirandello vive in un periodo storico in cui si sviluppa un grande interesse attorno alla psicanalisi e in particolare a uno specifico oggetto di ricerca: il doppio. L'autore è consapevole di contribuire a un filone culturale che aveva visto grandi autori come Wilde, Dostoevskij, o Stevenson, ma la sua intenzione è quella di proseguire il lavoro dei suoi predecessori, rinnovando questa categoria per mezzo della sua vena realistica.

Il doppio per Pirandello non è solo una categoria di scrittura ma di analisi della sua stessa vita, una questione esistenziale ancor prima che un'esperienza di narratore. Come

---

<sup>50</sup> R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, cit., p. 8.

<sup>51</sup> JEAN MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, a cura di Giulio Ferroni, trad. it. di Luigi Di Giovanni, Roma, Abete, 2012 (Roma 1977), p. 49.

<sup>52</sup> A. PUPINO, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 2001, p. 43.

evidenzia Otto Rank,<sup>53</sup> studioso del doppio, spesso questo tema è legato al motivo autobiografico e ciò è pienamente riscontrabile nelle opere di Pirandello.

Questo romanzo ha una struttura metanarrativa tipica del «romanzo nel romanzo»,<sup>54</sup> a dimostrazione della complessità dei tempi moderni. L'autore riadopera modelli tradizionali che vengono a loro volta rovesciati e svuotati dall'interno, evidenziando la loro inconsistenza. Nei primi due capitoli, che si specchiano negli ultimi due, è riprodotta «la situazione narrativa tipica dell'antiromanzo novecentesco, che esclude qualsiasi possibilità di svolgimento e privilegia perciò il momento riflessivo e metaletterario».<sup>55</sup> Il III e IV capitolo riscrivono il modello del romanzo idilliaco-familiare, in cui l'apparenza di una struttura familiare perfetta viene in realtà gradualmente a sgretolarsi di fronte al decesso del padre e una madre troppo indulgente per poter reggere a tenere coesa l'intera famiglia. La parte centrale del testo esibisce un ulteriore romanzo nel romanzo, in cui nei capitoli VIII-XVI si delinea una sorta di "romanzo di formazione". Mattia, divenuto Adriano, è felice di intraprendere una vita diversa ma in realtà quella del protagonista non si delinea un meccanismo di formazione che si conclude con una vera consapevolezza da parte di Mattia; egli arriva a comprendere ciò che 'non è più' ma è incapace di annoverare ciò che 'potrebbe essere'.<sup>56</sup>

Il protagonista de *Il fu Mattia Pascal* raffigura pienamente le caratteristiche fisiche e psicologiche fissate dai molti personaggi che popolano le vicende pirandelliane. Come ogni protagonista descritto da Pirandello, anche Mattia tende alla 'purezza' liberandosi da tutto

---

<sup>53</sup> OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Varese, Sugarco Edizioni, 2009 (Vienna 1914).

<sup>54</sup> R. LUPERINI, *Pirandello*, cit., p. 59.

<sup>55</sup> Ivi, p. 60.

<sup>56</sup> Quella di Mattia è solo una tappa del processo di conoscenza di Pirandello. Il momento veramente costruttivo sarà segnato solo con l'ultimo romanzo. Significativa è l'ultima frase "io sono il fu Mattia Pascal" che evidenzia come a differenza di Moscarda, Mattia non è capace di liberarsi totalmente della propria identità (G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 59).

ciò che lo lega al contesto, cercando una via di fuga dagli estranei da sé e inseguendo «un'identità assoluta, libera dalle scorie della contaminazione con il mondo e con i compromessi della vita sociale».<sup>57</sup> Imprigionato nella trappola oppressiva e soffocante della famiglia, egli sente un forte desiderio di evasione che sperimenta in forme diverse: «la fuga in senso fisico e spaziale, il rifugio nell'immaginazione o nel sogno notturno, il ricorso a gesti gratuiti ed assurdi che rompono la meccanicità dell'esistenza».<sup>58</sup> A questo punto come ha evidenziato Roberto Alonge, Pirandello sembra lanciare una sorta di scommessa che

consente a Mattia Pascal, per un doppio, straordinario intervento della casualità pura, contraria ad ogni verosimiglianza naturalistica, di liberarsi di colpo e contemporaneamente delle due manifestazioni fondamentali della “trappola”, la condizione sociale e la famiglia attraverso la vincita strepitosa al casinò e la sua presunta morte, quasi ad imporgli una prova, a verificare se e come l'antieroe piccolo borghese sappia sfruttare la sua improvvisa, totale liberazione.<sup>59</sup>

Il tema del romanzo è quello di un'identità perduta, «del dissolvimento della persona ovvero di quell'io empirico ed esistenziale che è riconoscibile dentro una trama di relazioni sociali e familiari».<sup>60</sup> Per Mattia la privazione dell'identità non è solo la sottrazione del nome ma anche mettere in discussione la sua unica consapevolezza, il protagonista dichiara: «una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certa era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal».<sup>61</sup> La particella “fu” che precedere il nome cancella per sempre il suo riconoscimento anagrafico. La sua vita non può che essere quella appartata, fuori da ogni contesto sociale, fuori dal tempo in un limbo fra un passato infernale e un futuro che avrebbe potuto essere

---

<sup>57</sup> A. CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione*, cit., p. 90.

<sup>58</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., pp. 31-32.

<sup>59</sup> *Ibidem*. Cfr. R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, cit., pp. 15 sgg.

<sup>60</sup> N. BORSELLINO, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, cit., p. XXIII.

<sup>61</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, introduzione e a cura di Alberto Casadei, Milano, Bur Rizzoli, 2007 (1904).

paradisiaco ma che si presenterà come un totale fallimento.

Pirandello costruisce un romanzo moderno deponendo per sempre l'eroe classico e sostituendolo con un inetto incapace di dare motivazioni alla propria vita,<sup>62</sup> tormentato dalle sue lacerazioni interne, inadatto a una vita da vincente. Scisso e raddoppiato, tutto quello che gli succede è determinato e scandito dal caso al punto da renderlo spesso fuori luogo se non addirittura estraneo a ciò che vive, uno spettatore di sé sperduto senza una vera alternativa di esistenza e reintegrazione.

Quando si sottolinea il doppio ne *Il fu Mattia Pascal* è possibile identificarlo come «doppio apparente»:<sup>63</sup> ossia uno sdoppiamento interno a un'unica persona e non una duplicazione effettiva; ciò è vero solo nel caso in cui ci si soffermasse unicamente alla coppia Mattia-Adriano ma l'utilizzo che Pirandello fa del doppio è totalizzante.

La storia inizia nel momento in cui l'ormai fu Mattia Pascal sceglie di raccontare tutto il suo passato e la consequenzialità che lo hanno portato a morire per ben due volte in attesa di una terza definitiva. Mattia racconta, come a giustificarsi, tutto ciò che lo ha condotto a fuggire dalla realtà precedente. Per pura fatalità, in una sosta a Montecarlo, vince una cospicua somma di denaro, futura fonte di delizia e sofferenza. Questa scena è presentata con molti segnali luttuosi come a vaticinare la sua imminente falsa morte: l'abito nero di Mattia, le facce pallide degli altri giocatori, il cadavere di un giovane suicidatosi nel giardino del casinò; in ognuno di quei volti c'è il possibile doppio del finto cadavere di Mattia. Il casinò e la roulette assumono per il meridionale Pirandello il valore di una sorta di oracolo

---

<sup>62</sup> Utilizzo la parola "inetti" come categoria di personaggi tipici dei romanzi modernisti. Per Pirandello si dovrebbe piuttosto parlare di "disajutati" i quali esprimono la più generale condizione di un uomo gettato in quella "triste buffoneria" che è la vita. Un uomo che comprende che la vita è vana e illusoria e che si confronta con un senso di solitudine e di inutilità. Sono personaggi che rifiutano l'essere ma nello stesso tempo non riescono mai pienamente a raggiungere la gioia di essere nessuno (ENRICO GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 95 sgg.). Per la fenomenologia dell'inetitudine tra Ottocento e Novecento, LUIGIA ABRUGIATI, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inetitudine nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Carabba, 1982.

<sup>63</sup> MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012, p. 29.

profano attraverso il quale si esprime il volere della sorte, la proiezione meccanica del diavolo «che appare una volta e a cui non puoi più restituire quel che egli, senza lavoro, senza fatica ti ha regalato».<sup>64</sup> Come Mattia gioca d'azzardo, allo stesso modo si avventurerà in una discutibile nuova vita in attesa di una vera reincarnazione. Deciso a tornare a casa per riscattare la propria vita, questa fuga si designa come morte e di lì a poco sarà costretto a fare i conti con una amara realtà: egli è morto, o almeno lo è per gli altri.

Quella di Mattia diviene una «identità rubata»,<sup>65</sup> lo sdoppiamento non è volontario ma provocato da una forza esterna. «La capacità di Mattia di cambiare continuamente rotta, di offrirsi nelle mani della fortuna, è valsa al protagonista la famosa definizione di Giacomo Debenedetti, quella di personaggio in disponibilità».<sup>66</sup>

Mattia prende consapevolezza della sua morte da un giornale locale, un fatto eccezionale che gli dà l'opportunità per iniziare una nuova vita. Egli non ha nessun problema ad assecondare il suo presunto suicidio, appare disponibile a vivere un'altra vita ma non a un cambiamento radicale. Luperini definisce il suo stato psicologico «di eterna giovinezza»:<sup>67</sup> egli sembra incapace di compiere scelte, predisposto invece a obbedire alle volontà altrui come un perenne fanciullo.

Il mondo nel quale Mattia non riesce a intervenire rivela quasi immediatamente i caratteri diabolici. Senza nessun tipo di interesse, quella società infernale lo dimentica

---

<sup>64</sup> G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 44.

<sup>65</sup> M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 36.

<sup>66</sup> CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI, *Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal*, Roma, Carocci, 2004, p. 44.

<sup>67</sup> R. LUPERINI, *Luigi Pirandello e il Fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990, p. 76. Il classico personaggio pirandelliano si comporta spesso come un ragazzo che ha bisogno di protezione e conforto rivolgendosi a una donna come un bambino spaurito, da qui l'insistenza di Adriano nell'accentuare la predisposizione "materna" della giovane Adriana. Lo stesso *status* di immaturità psicologica trova conferma in un altro rapporto, quello con il padre. Il ruolo paterno è un ruolo fisso in quasi tutti i romanzi dell'autore. Non sempre le figure paterne sono presenti fisicamente nel racconto, spesso appaiono come 'fantasmi' con tratti comuni: forti, alti, ricchi, potenti e spesso la loro forza fisica traduce la loro capacità di importi nella vita. I diversi personaggi non si sentono mai all'altezza del proprio padre così che preferiscono permanere in una condizione infantile e subalterna (M. SPINELLI, *Una ribellione mancata*, cit., pp. 43-44).

frettolosamente e quei soldi, appena ottenuti alla roulette, divengono un ‘patto di sangue’ con la nuova vita che lo slega per sempre dalla precedente impedendo un possibile ritorno.

Mattia non stabilisce di vivere una nuova vita ma sfrutta la sua morte. Egli non può rinascere, la sua è una resurrezione<sup>68</sup> fatta di compromessi già a partire dalla necessità di coniare per sé un nuovo nome che sia spendibile con gli altri, «come fosse moneta corrente da poter investire nel mercato della conoscenza empirica». <sup>69</sup> Giunto a Roma, dopo l’ebbrezza di una gioiosa libertà e dopo la scoperta del fermento milanese, comprende che deve limitare il suo spazio di emancipazione affittando una stanza presso la famiglia del signor Paleari dove vive la bella Adriana e il cognato di lei Terenzio Papiano. Mattia Pascal per sopravvivere è costretto a una vita opposta alla precedente: «se in passato si era lasciato attanagliare dalla trappola dei legami sociali, la vita futura dovrà essere all’insegna del distacco, del rifiuto di ogni compromissione con la socialità». <sup>70</sup> In questa nuova esistenza, dopo essersi mostrato come un antieroe intrappolato in una società opprimente, si offre alla narrazione come colui che ha compreso il “giuoco” sociale e si isola da esso guardando dall’alto delle sue nuove consapevolezze presentandosi come filosofo estraniato dalla vita, ma in realtà tutto il percorso che segue dimostra la sua scarsa propensione al cambiamento della propria *forma mentis*.

Mattia si sente costretto ad assumere una nuova identità ma essa appare inautentica

---

<sup>68</sup> Secondo lo studioso Luigi Sedita, Pascal «è la cognomizzazione del nome Pasquale [...]. Il cognome rimanda evidentemente alla Pasqua ed è quindi allusivo della Resurrezione», ciò di cui avrebbe realmente bisogno Mattia (LUIGI SEDITA, *La maschera e il nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, p. 20). Nel romanzo pirandelliano i nomi assumono forte pregnanza a livello tematico, ideologico, formale e strutturale. I patimenti esistenziali degli eroi di Pirandello conducono alla disgregazione della propria identità, motivo cardine nella letteratura europea di inizio Novecento, «così, la perdita dell’identità passa attraverso il *Leitmotiv* del nome modificato, storpiato, in vari modi, e si manifesta in un *cupio dissolvi* espresso mediante la volontà di liberarsi dal *principium individuationis* del nome, divenuto inchiodante marchio d’infamia, un procedimento che ricorda da vicino *Il fu Mattia Pascal* come testi successivi di Borgese» (ivi p. 21).

<sup>69</sup> Ivi, p. 152.

<sup>70</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 32.

e anziché giungere alla «disponibilità perfetta come vuole Debenedetti, è arrivato al vuoto assoluto che porta senza scelte alla follia o alla morte».<sup>71</sup> Come ha recentemente avvalorato Gino Tellini, Mattia Pascal «ha scoperto che oltre la prigione dei vincoli familiari e sociali c'è il vuoto, la non-vita di un vivo-defunto, il deserto della solitudine e dell'esclusione».<sup>72</sup>

Una vita inautentica non può che costruirsi su infinite menzogne. Adriano infatti per poter sopravvivere è condannato a dissimulare e comprende il suo *status* nel momento in cui è costretto ad ascoltare, in una moderna Milano, le menzogne di Tito Lenzi il quale rappresenta per il protagonista uno specchio rivelatore dell'inconsistenza della nuova identità assunta. Il disgusto con cui scruta la nuova identità fa trasparire l'opinione per il protagonista che dietro essa esista una personalità 'vera', un principio solido, un *quid* originario inattaccabile, da cui non potrà mai realmente slegarsi.

Adriano prova a vivere una nuova esistenza ma come corpo sente ancora i suoi istinti sessuali e la nostalgia per quella 'casa' appena perduta. Lo scontro con questa nuova realtà disumanizzante provoca nel protagonista una irrimediabile frattura. La libertà ottenuta all'improvviso dà al prigioniero della società «un insopprimibile effetto di sopraffazione: proprio quand'egli riceve "la vita" sente quel necessario bisogno di appartenere».<sup>73</sup> Sceglie così di ritornare a vivere rituffandosi in quella socialità da cui sembrava essere fuggito con contentezza. Tra i tanti incontri c'è la materna Adriana, il loro amore non potrà mai essere reale, è infatti sin da principio un sentimento costretto a terminare. Cerca in ogni modo di vivere questo amore, prova a occultare la propria fattezze fisica, si lascia crescere i capelli, taglia la barba ma non potrà mai cancellare ciò che lui è realmente, segno tangibile è il suo strabismo.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 98.

<sup>72</sup> GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1988, p. 266.

<sup>73</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 54.

<sup>74</sup> Come è tipico dei romanzi pirandelliani le malformazioni più o meno gravi che affliggono il personaggio

Nel buio Adriano ruba un bacio ad Adriana, lo stesso buio lo porterà a essere derubato di una grande somma di denaro durante una seduta spiritica che porta Mattia dritto alla rovina. E così che dall'oscurità si accende la luce come si 'illumina' la ragione e in un attimo egli comprende l'inconsistenza della propria vita.

Quella di Adriano-Mattia diventa una storia di privazione psicologica e materiale: se la prima vita termina con la perdita, per causa altrui, della propria identità, la seconda si conclude nel momento in cui viene derubato del suo denaro. Così il sentimento nobile e spirituale dell'amore e il puro materialismo tutto terreno del denaro si fondono evidenziando come nell'ambiguità nessuna via sia realmente percorribile per il doppio. Se inizialmente Adriano sorge come strumento di difesa dalla morte per poter sopravvivere, Mattia, che è ombra, non smette di perseguirlo riemergendo assiduamente sotto varie forme,<sup>75</sup> rappresentando così il freudiano "ritorno del rimosso", provocando nel suo doppio una grande angoscia dovuta ai ricordi delle sofferenze passate che in qualche modo tornano anche nella nuova vita. Tutto sembra governato da un'infinita coazione a ripetere; Mattia si

---

non sono mai casuali ma sempre simboliche. Nel caso di Mattia tale caratteristica si collega al suo sguardo nei confronti della vita. L'occhio malato è indice di una condizione esistenziale. Mattia è «l'uomo gettato nelle tenebre e costretto ad addentrarsi in esse, a inabissarsi in esse per confrontarsi con il buio, con il mistero del trascendente. Solo chi è cieco al mondo può vedere. Mattia non ha entrambi gli occhi malati con un occhio guarda al mondo e con l'altro guarda altrove» (PIERDOMENICO DANIELE, *Pirandello e Mattia Pascal: poeta e profeta*, in «Studi Novecenteschi», n. 34, gennaio-giugno 2007, p. 37).

<sup>75</sup> L'ombra di Mattia torna insistentemente a far visita ad Adriano, non mancano occasioni in cui quest'ultimo intrattiene un dialogo immaginario con essa, ponendogli delle domande, provando a eliminarla per poi averne compassione. Il finale del capitolo XV è in ciò paradigmatico: «chi era più ombra di noi due? Io o lei? Due ombre! Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta. L'ombra d'un morto: ecco la mia vita... Passò un carro: rimasi lì fermo, apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro. – Là, così! forte, sul collo! Oh, oh, anche tu, cagnolino? Sù, da bravo, sì: alza un'anca! Alza un'anca! Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre; alla fine non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma ecco; la avevo dietro, ora.[...] Ma sì, così era, il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra. [...]Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra di una testa. Proprio così! Allora sentii come una cosa viva, e sentii dolore per essa come il cavallo e le ruote del carro e i diedi de' viandanti ne avessero fatto strazio e non volle lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram e vi montai rientrando a casa» (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 260-261).

ripropone come un messaggero di morte, annunciando che nessuna vita è possibile fuori da sé e fuori dalla propria storia personale.

Con questo secondo suicidio Mattia rinuncia a ogni nuova vita. La scelta di accettare la propria morte, di rinunciare alla propria identità, ha messo per sempre il protagonista fuori dalla trama dei legami sociali. Egli comprende che non esiste altra vita al di fuori di quella primigenia. A questo punto non gli resta che riaffermare la propria identità, o almeno così pensa di fare, ma dovrà scontrarsi contro una nuova trappola rappresentata dal tempo che scorre velocemente che nulla lascia immutato. Mattia è un Ulisse moderno, viaggia e lascia la sua città, sperimenta mille possibilità, pensa che tutto attorno a sé sia fermo ma dovrà far i conti con l'avanzare del tempo. Ad aspettarlo non c'è nessuna Penelope, Romilda ha saputo costruirsi una vita alternativa, per lui nessun lieto fine, nessun ritorno possibile, nessun ripristino effettivo dei diritti posseduti un tempo, ogni esistenza è preclusa, «a Mattia non resta che sentirsi “il fu”, l'ex di se stesso, e rinchiudersi in un volontario esilio, ai margini della società, perché il viaggio che ha compiuto non lo ha lasciato indenne ma ha fatto di lui un sopravvissuto, come se davvero fosse tornato dall'oltretomba».<sup>76</sup> La sua estraniamento dalla società non è sintomo di una scelta liberamente presa, ma gli è imposta dal meccanismo sociale. Baldi evidenzia come Mattia sia

“forestiere della vita” [...] costretto a fare buon viso e cattivo gioco, ma continua a sentire prepotentemente la nostalgia del “nido”, vale a dire della “trappola”: trova di nuovo bella e desiderabile Romilda, sente il fascino e la dolcezza della vita familiare da cui è escluso, ricorda con tenerezza commossa antiche abitudini domestiche, in altri termini il culmine delle sue aspirazioni sarebbe reintegrarsi nel tessuto dei rapporti familiari e sociali.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> C.S. NOBILI, *Pirandello*, cit., p. 61.

<sup>77</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 55.

A Mattia non rimane che camminare attorno alla tomba in cui tutti pensano sia sepolto il suo corpo. Egli entra a far parte del luogo della memoria, il cimitero, ancora prima di averne i requisiti, ossia di essere realmente deceduto, «Mattia si condanna al male più terribile per l'uomo: la dimenticanza, ossia la sottomissione alla cancellazione della propria identità»<sup>78</sup>. Come afferma Lucio Lugnani, Mattia è un *revenant*, un fantasma che si aggira nei luoghi della propria vita come un visitatore e non più come protagonista.<sup>79</sup> Egli appare un 'resuscitato' attorniato da un'atmosfera mortuaria, la stessa biblioteca in cui passa le sue giornate diviene l'equivalente di un cimitero pieno di opere impolverate e morte. Sembra chiudersi un cerchio; egli è ormai nessuno, non può più attribuirsi né un'identità vera né una falsa, non è altro che il "fu" che precede il proprio nome. Non gli rimane altro che scrivere la propria esperienza come tentativo di avvalorare, unicamente per sé, di essere ancora vivo, anche se la sua opera potrà essere pubblicata solo dopo la sua morte definitiva.

Il doppio che appare più evidente è sicuramente quello tra Adriano e Adriana enfatizzato dalla scelta dello stesso nome declinato per ciascun sesso.<sup>80</sup> I due potrebbero vivere un vero amore, ma le tante bugie di Adriano non gli consentono di iniziare una storia che forse sarebbe il suo vero riscatto. Adriano, come Mattia, è caratterizzato dall'incapacità di amare, dato che accomuna tutti i personaggi pirandelliani. L'arrivo di Adriano sembra

---

<sup>78</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 135. La tomba «non potrà essere eternata per mezzo della lapide cimiteriale, poiché essa, appartenendo a un uomo che è ancora in vita, vede annullata la propria funzione. Non potrebbe, dunque, esserci che Mattia a visitarsi al cimitero: nessun altro potrebbe andarci, se non lui, così come nessun altro ci andrà una volta ch'egli sarà morto davvero, perché quella realtà sarà ormai inesorabilmente stata inghiottita dalla finzione che l'ha preceduta. A quest'uomo, vivo e morto insieme, non rimane che ricercare la propria identità là, dove può vederla e, addirittura, leggerla – finalmente salda e certa, non più soggetta a equivoci e travestimenti» (*ibidem*). È qui possibile scrutare un capovolgimento rispetto all'etica del romanzo foscoliano che vedeva nella tomba un luogo di trasmissione del ricordo di uomini grandi; nella vicenda di Mattia non c'è nulla di veramente eroico, si ha un personaggio che segue passivamente ciò che il caso ha scelto per lui. Sul motivo del nome legato alla tomba, cfr. A. PUPINO, *La maschera e il nome*, cit., pp. 68-71.

<sup>79</sup> L. LUGNANI, *L'infanzia felice*, cit., p. 191.

<sup>80</sup> Tutta l'opera è caratterizzata da coppie opposte ma simmetriche. Due ad esempio sono le madri nel racconto: la madre di Mattia, buona ma incapace di qualsiasi iniziativa, e la vedova Pescatore, donna spregiudicata e cattiva. Rinvio per approfondimenti a G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 62.

sconvolgere la semplice vita di Adriana facendo scoppiare in lei la purezza della propria età. Entrambi sono soggetti deboli, incapaci di approfittare di quell'amore per sconvolgere la loro adolescenziale esistenza, preferendo così vivere una *liaison* costruita sulla menzogna.

La crisi storica che investe la definizione di individuo viene tradotta pienamente nella scrittura di Pirandello attraverso «identità sdoppiate e creando esseri perplessi e incerti. Mettere in crisi l'io individuale significa per l'autore colpire alle fondamenta la società di cui ha orrore».<sup>81</sup> L'errore dell'antieroe per Pirandello «non è quello di essersi svincolato da ogni forma, ma al contrario di non essere stato capace di sfruttare quella possibilità di salvezza liberandosi per sempre di quella categoria di identità individuale».<sup>82</sup> Assumere un'identità, anche se fittizia, come è il caso di Adriano, compromette irreparabilmente la propria libertà. L'eroe, per Pirandello, avrebbe dovuto approfittare dell'opportunità fortuita «per abbandonare anche l'identità individuale che ne è il prodotto necessario, per rifiutare ogni "forma" ogni "maschera", per accettare la molteplicità in divenire dell'io e abbandonarsi gioiosamente al fluire della "vita" al divenire universale che non conosce confini di identità».<sup>83</sup> Pertanto, l'uscita dal meccanismo sociale dovrebbe proiettarsi non come esperienza di vuoto e sofferenza ma come una gioiosa immersione dentro di sé. Mattia avrebbe dovuto rimanere esiliato da quella vita da cui si era finalmente slegato, non lasciarsi sopprimere, ancora una volta, da quel bisogno dell'altro privilegiando il suo farsi 'eremita'.<sup>84</sup> Questo aspetto centrale è stato ben colto da Guglielmi quando afferma:

---

<sup>81</sup>Ivi, p. 63.

<sup>82</sup>R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 233. Come scrive Luperini, «l'errore di Adriano Meis è stato quello di voler vivere da persona con una vecchia morale e una vecchia ambizione di integrità individuale, e con un'ingenua predisposizione a cadere nei lacci della vita» (*ibidem*).

<sup>83</sup>G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 43.

<sup>84</sup>Coglie perfettamente Debenedetti l'inadeguatezza di Mattia Pascal a valersi della libertà conquistata affermando che l'eroe avrebbe dovuto rimanere «tra parentesi» e non rituffarsi in una società che era sempre uguale a se stessa, quella da cui si era esiliato (G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 310 sgg.).

Il programma di Mattia era quello di sottrarsi alle identificazioni e alle coazioni sociali: il suo errore è stato però quello di volersi assicurare un fondamento, di farsi *causa sui*. La sua critica del mondo non è stata cioè abbastanza radicale. Nello spogliarsi di tutte le finzioni alienanti, non si è affatto spogliato della finzione più insidiosa: ha voluto mantenere ferma la finzione dell'io e non ha perciò saputo sciogliersi dai rapporti con il vecchio mondo.<sup>85</sup>

La perdita di identità non è vissuta da Mattia come esperienza liberatrice, bensì come una menomazione irreparabile, motivo per cui sente subito il bisogno di definirsi attraverso una nuova identità che si mostra attraverso un misterioso “fu”. Ma questa nuova esistenza di Pascal, come nota Guido Baldi, si presenta con due grandi differenze:

Da un lato l'eroe è ormai privo di ogni illusione sulla sua infinità libertà ed ha superato l'errore di voler riempire l'assenza di identità con la costruzione di un'identità fittizia, dall'altro non prova più quella smania e quella sofferenza quel senso di vuoto e di solitudine angosciosi. Come afferma egli stesso, ora vive “in pace”, in una sorta di limbo di sospensione indolore della vita, con un atteggiamento rassegnato dinanzi ad una sorte non positiva ma ineluttabile.<sup>86</sup>

In conclusione, è possibile evidenziare come tutto *Il fu Mattia Pascal* sia contrassegnato dal tema dell'identità, del doppio e del rapporto con l'altro, categorie che caratterizzano pienamente tutte le opere del Modernismo italiano ed europeo. Se per Mattia Pascal la libertà inizialmente ricercata si riduce a vuoto e a una angosciosa solitudine, non sarà così per l'ultimo eroe pirandelliano che rinunciando per sempre alla propria identità individuale potrà liberarsi dal meccanismo sociale.

---

<sup>85</sup> G. GUGLIELMI, *La prosa italiana nel Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 90.

<sup>86</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 56.

### III.5. Dalla follia ossessiva alla distruzione dell'io: Vitangelo Moscarda

*Uno, nessuno e centomila* può essere definito come una summa enciclopedica del pensiero dell'autore.<sup>87</sup> Il protagonista, Vitangelo Moscarda, racconta la propria malattia quando ha ormai 'ingerito la medicina' fatta di consapevolezza e di rinunce. La malattia diviene per il personaggio «un'alleata oscura attraverso cui uscire dalla follia della ragione»<sup>88</sup> e mezzo per sopraggiungere a nuove consapevolezza.

La descrizione degli avvenimenti avviene a cinque anni dai fatti ed è descritta dal protagonista con una siderale distanza attraverso un'esposizione autodiegetica. La parte iniziale dell'opera è per lo più un fitto argomentare nutrito di riflessioni. Solo in un secondo momento, quando Moscarda si reca alla banca paterna a derubare a se stesso i documenti riguardanti la casa che vuole regalare a Marco di Dio, è possibile riscontrare una maggiore frequenza di inserti narrativi e descrittivi, ma neppure questa parte è esente, seppur in misura minore, di digressioni, riflessioni o appelli al lettore tali da far assumere al romanzo le sembianze della "forma saggio", genere di ampio successo nel Modernismo europeo.<sup>89</sup> È

---

<sup>87</sup> Il romanzo analizzato è l'ultimo dell'autore prima del grande impegno teatrale. Esso appare accostabile a quello che è stato definito "pirandellismo" dell'ultima produzione teatrale dell'autore (E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 110). In realtà questo romanzo presenta molti caratteri dei testi precedenti, lo stesso autore dichiara che in esso «c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e che farò», cfr. N. BORSELLINO, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Garzanti editore, 1993 (1926), p. XXVIII.

<sup>88</sup> «Moscarda è diverso dai personaggi precedenti dell'autore, egli è un eroe capace di uscire "dal gregge dei suoi simili" rinunciando alla propria autoaffermazione e questo fa di lui, uno dei personaggi letterari più sconcertanti e affascinanti dell'intero panorama letterario italiano» (G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 37).

<sup>89</sup> Il romanzo «sembra riprendere la struttura del *Tristram Shandy* di Sterne con un ritmo continuamente interrotto, ricco di capitoletti staccati in cui l'azione è spesso ostacolata dall'uso smodato della riflessione» (ivi, p. 76). Come dimostra Giancarlo Mazzacurati, che si sofferma sui lasciti sterniani visibili all'interno di questo romanzo, sia a livello contenutistico sia a livello formale, Pirandello conosceva bene l'opera di Sterne: sicuramente aveva letto l'edizione integrale francese, nonché si ha conferma della frequentazione shandiana in un suo scritto dal titolo *Non conclude* e inoltre lo stesso siciliano afferma: «amo ed ammiro le anime sconclusionate, irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua [...]. E tra i libri, a cui più frequentemente ritorno, due ne amo sopra tutti: *La vita e le opinioni di Tristram Shandy* dello Sterne [...] e *l'Amleto* dello Shakespeare» (A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni*, cit., pp. 12-13). Tra le riprese dell'opera di Sterne emerge quell'atteggiamento scomposto che caratterizza anche l'opera di Pirandello in cui ad esempio si ha «prima una descrizione minuziosa, ironicamente iperrealista, poi un improvviso voltafaccia, uno smontaggio aggressivo, come di bambino che sventra i congegni del suo gioco per mostrarne l'artificialità» (M. GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editore riuniti, 1986, p. 296). Il testo ha l'andamento della conversazione orale anche per mezzo del continuo rivolgersi al lettore come se fosse lì

sintomatico che il dialogo con il lettore si smorza nella seconda parte del racconto corrispondente al forte desiderio di fuga da parte del protagonista dalle trappole della vita sociale, dopo aver preso consapevolezza dell'incapacità di sottrarsi alle infinite identità che altri gli attribuiscono.

I processi di frammentazione evidenziati ne *Il fu Mattia Pascal* e poco dopo teorizzati nel saggio sull'umorismo toccano qui la loro rappresentazione più estrema fino allo «sbriciolamento della trama in tanti sbalzi e andirivieni, soste riflessive, digressioni saggistiche improvvise, soliloqui, discese in platea (tra i lettori) e risalite sul palcoscenico, che sono tante quante sono le tappe in cui si sviluppa e aggruma la “follia” di Vitangelo».<sup>90</sup>

Quella “follia” appena annunciata è conseguenza di una banale osservazione: l'episodio della moglie che osserva il naso del protagonista e lo vede diverso da come Vitangelo si percepisce. Avviene allora nel protagonista un'illuminazione che smonta per sempre l'idea di oggettività aprendosi di fronte a sé una spirale ossessiva che lo porta a diventare nessuno e messaggero di nuove consapevolezze. Nel corso della sua analisi Moscarda arriva a un'altra funesta scoperta; la percezione del “sé corporeo” è irrealizzabile: «Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa di qualcuno che se lo

---

presente. «Il classico soliloquio pirandelliano sembra lasciare posto a una forma di dialogo» come se il lettore fosse effettivamente lì ad ascoltarlo (ivi, p. 95). Inoltre, il lettore è spesso chiamato in causa attraverso il “voi” «tanto altolocato e distaccato, quanto, in realtà, cercato di continuo, grazie al confronto esplicitamente richiesto dal narratore, il quale, come in questo caso, immagina addirittura che il suo destinatario, proprio mentre sta leggendo il libro, si trovi a vivere una situazione simile alla sua tanto da poter essere esemplificativa delle teorie espostegli» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., pp. 197-198). Zava afferma che più che “appello al lettore” si dovrebbe discutere di «“sollecitazione incalzante”, un’“allocuzione allo spettatore”, che contribuiscono a dare all'esperienza testuale una valenza di chiara dinamicità e di compartecipazione interpretativa e fruizionale» (A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni*, cit., p. 13). Il romanzo strutturato da Pirandello secondo l'espedito della narrazione nella narrazione raccoglie gli eventi passati in un “libretto” mentre si rivolge apertamente ai suoi lettori in modo diretto «cercando di interpretare i loro dubbi e lasciare spazio ai loro pareri o alle loro questioni, quasi si trovasse di fronte a un uditorio che direttamente interagisse con lui interrompendo il suo racconto per alzare obiezioni o domandare precisazioni» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 197).

<sup>90</sup> G. MAZZACURATI, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994 (1926), pp. XXVI-XXVII.

prendesse»,<sup>91</sup> ma non c'era solo «il problema di un Gengé costruito dalla moglie, ma dei “centomila Moscarda”, costruzione fittizia del sé sociale, che, non potendo coesistere in un “solo nome” e in un solo corpo, sono destinati ad annullarsi nel “nessuno”»:»<sup>92</sup>

Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo nome di Moscarda, brutto fino alla crudeltà, tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè, se me lo mettevo davanti allo specchio e me lo guardavo fisso e immobile negli occhi, abolendo in esso ogni sentimento e ogni volontà.<sup>93</sup>

Le osservazioni della donna mettono in rilievo per il protagonista la metafora assurda dell'essere per l'altro in maniera brutale. Il ripiegamento ossessivo su se stesso e le sue nuove consapevolezze «fomenteranno l'esplosione della sua follia. Moscarda scopre l'estraneità da quello che considerava il proprio involucro-corpo. La nuova immagine di sé appare a lui avulsa, non necessaria alla sua vita, o non reale, proprio come se fosse un sogno: Moscarda vivrà le sue nuove cognizioni come una sorta di sogno-incubo»,<sup>94</sup> una caduta nell'abisso dell'ossessione, di chi percorre la via della pazzia a cui seguirà la resilienza.

Come accade spesso ai personaggi pirandelliani, la sua non è un'identità forte e stabile, ma costantemente sottomessa alla volontà altrui. Questa precarietà «permane in ogni ambito della vita di Vitangelo, sia privato che pubblico, così da renderlo assiduamente in uno status di provvisorietà, costretto, giorno dopo giorno, ad accettare una forma che di lui vuole la società di appartenenza»<sup>95</sup> che sin da giovane lo ha oppresso in determinati schemi.

---

<sup>91</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 28.

<sup>92</sup> MAURO CARLANGELLO, *Sull'ultimo romanzo di Pirandello*, in «Sinestesia», n. 22, gennaio 2018, p. 77, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/02/Mauro.pdf> (data di ultima consultazione 07/11/2020).

<sup>93</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 20.

<sup>94</sup> M. CARLANGELLO, *Sull'ultimo romanzo di Pirandello*, cit., p. 78.

<sup>95</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 178.

Tuttavia, «la mancanza di identità che lo caratterizza non viene percepita dal protagonista come un vuoto o un difetto da correggere, al contrario egli si sente come un prescelto che deve addentrarsi negli oscuri e profondi meandri della psiche dell'uomo»<sup>96</sup>, forse in rappresentanza del suo essere “uomo senza qualità” attraverso il classico occhio superiore tipico dei personaggi pirandelliani. Egli stesso dichiara:

Purtroppo non avevo mai saputo dare una qualche forma alla mia vita; non mi ero mai voluto fermamente in un modo proprio e particolare, sia per non avere mai incontrato ostacoli che suscitassero in me la volontà di resistere e di affermarmi comunque davanti agli altri e a me stesso, sia per questo mio animo disposto a pensare e a sentire anche il contrario di ciò che poc'anzi pensava e sentiva, cioè a scomporre e a disgregare in me con assidue e spesso opposte riflessioni ogni formazione mentale e sentimentale; sia infine per la mia natura così inchinevole a cedere, ad abbandonarsi alla discrezione altrui, non tanto per debolezza, quando per noncuranza e anticipata rassegnazione ai dispiaceri che me ne potessero venire.<sup>97</sup>

La sua identità è facilmente plasmabile in base alle volontà altrui. Non avendo una identità saldamente stabilita, egli è del tutto alla mercé delle costruzioni che gli altri si fanno della sua immagine. Tutto ciò è causato da motivazioni socioeconomiche dovute alla sua agiatezza oltre che a cause familiari. Questa mancanza di un'identità strutturante origina da un rapporto conflittuale con il padre, «come per rigettare quella identità genitoriale saldamente edificata e in qualche modo opporsi a essa come una forma di ribellione passiva».<sup>98</sup> Vitangelo cerca di autoconvincersi della sua natura di inetto ma in realtà, negando per sé un'identità precisa, rivendica la propria autonomia e la sua vita si forma in opposizione a quella del capofamiglia. Il fallimento della vita del protagonista è un'arma per

---

<sup>96</sup> M. CARLANGLO, *Sull'ultimo romanzo di Pirandello*, cit., p. 79.

<sup>97</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 20.

<sup>98</sup> Biasin insiste molto sul rapporto padre-figlio come causa della malattia di Vitangelo (GIAN PAOLO BIASIN, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976, p. 149).

colpire il padre in ciò che gli è più sacro, ovvero la prospettiva che il figlio possa proseguire la sua attività e allo stesso tempo ampliare le sue ricchezze, in modo da estendere la propria vita attraverso quella del figlio. Lo stesso passare da una università all'altra senza mai concludere nulla diviene una sorda resistenza all'oppressione del padre che avvicina il protagonista a Zeno Cosini.

Vitangelo ha perso ogni caratteristica del classico stereotipo maschile basato sull'onore, sul coraggio e sulla forza. Egli appare incapace di determinate azioni o di comportamenti stabiliti come giusti. La morte del padre non libera Vitangelo dal suo peso, l'uomo torna nei sogni a far visita al figlio come un fantasma inquietante con la sua potenza fisica e la sua ricchezza economica riscontrabile da tutto l'oro che indossa, divenendo minaccia per la sua incolumità psicologica.

Vitangelo cerca di liberarsi in tutto e per tutto da ciò che lo accomuna alla figura paterna svincolandosi dall'immagine di usurario attraverso lo sfratto a Marco di Dio e la successiva donazione. Tali comportamenti nevrotici e strani terminano nel furto delle carte nello studio paterno e nello schiacciamento dello scarafaggio, che spunta da sotto lo scaffale, «in cui si può riconoscere sia la materializzazione della condizione di usuraio dell'eroe che finora gli è rimasta nascosta ed ora gli fa orrore, sia un sostituto simbolico del padre (e allora l'insetto schifoso è proiezione del ribrezzo che egli provava per la sua figura)».<sup>99</sup> Sono atti profanatori della parvenza paterna ben presenti nella letteratura novecentesca che hanno un alto valore simbolico: forme di parricidio postume «e si sa che il parricidio simbolico è sempre negazione della Legge, del sistema delle norme sociali»<sup>100</sup> e rifiuto e condanna della realtà sociale che il padre incarna e dei modelli di comportamento e dei valori che lo strutturano.

---

<sup>99</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 179.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

Un altro personaggio che appare forte, immune alla malattia di Vitangelo è la moglie, dalla quale scopre di non essere stato mai amato. Lei si è innamorata di una sua costruzione a cui ha attribuito determinate caratteristiche fisiche e psicologiche, oltre che gusti e inclinazioni. Ne consegue quella difficoltà di comunicazione con l'altro che è protagonista dei testi pirandelliani.

L'eroe si sofferma più volte sulla visione che altri hanno di lui. Egli «non sopporta gli occhi indiscreti della gente, che gli ricordano i tanti Moscarda»:<sup>101</sup>

L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevano; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non sono i miei e che mi davano un aspetto destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un "mio" dunque che non era per me!); una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie. Come sopportare in me quest'estraneo? Quest'estraneo che ero io stesso per me? Come non vederlo? Come non conoscerlo? Come restare per sempre condannato a portarlo con me, in me, alla vista degli altri e fuori intanto dalla mia? [...] A vedermi addosso gli occhi della gente mi pareva di sottostare a un'orribile sopraffazione pensando che tutti quegli occhi mi davano un'immagine che non era certo quella che io mi conoscevo ma un'altra ch'io non potevo né conoscere né impedire; altro che dirle, mi veniva di farle, di farle, le pazzie...<sup>102</sup>

La sua identità va in pezzi, si infrange in quelle innumerevoli immagini che gli altri si costruiscono, tanto che il protagonista, ormai sopraffatto dall'orrore e dalla paura, si sente "nessuno" e questo gli dà un senso di vuoto spaventoso. Proprio la parola "orrore" ricorre più volte nel testo per rimarcare la patologica sofferenza del personaggio, quell'orrore che culmina nella scena terribile e angosciosa, in cui il protagonista sente come estraneo da sé

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 22.

anche l'abbraccio della moglie:<sup>103</sup>

Era lì davanti a me; m'acciuffava con una mano i capelli; mi si metteva a sedere sulle ginocchia; sentivo il peso del suo corpo. Chi era? Nessun dubbio in lei ch'io lo sapessi, chi era. E io avevo intanto orrore dei suoi occhi che mi guardavano ridenti e sicuri; orrore di quelle sue fresche mani che mi toccavano certe ch'io fossi come quei suoi occhi mi vedevano; orrore di tutto quel suo corpo che mi pesava sulle ginocchia, fiducioso nell'abbandono che mi faceva di sé, senza il più lontano sospetto che non si desse realmente a me, quel suo corpo, e che io, stringendomelo tra le braccia, non mi stringessi con quel suo corpo una che m'apparteneva totalmente, e non un'estranea, alla quale non potevo dire in alcun modo com'era, perché era per me qual'io appunto la vedevo e la toccavo: questa – così – con questi capelli – e questi occhi – e questa bocca, come nel fuoco del mio amore gliela baciavo; mentre lei la mia, nel suo fuoco così diverso dal mio e incommensurabilmente lontano, se tutto per lei, sesso, natura, immagine e senso delle cose, pensieri e affetti che le componevano lo spirito, ricordi, gusti e il contatto stesso della mia ruvida guancia sulla sua delicata, tutto, tutto era diverso; due estranei, stretti così – orrore – estranei, non solo l'uno per l'altra, ma ciascuno a se stesso, in quel corpo che l'altro si stringeva.<sup>104</sup>

La paura di Vitangelo è provocata dall'angoscia tutta interiore di non riuscire a riconoscersi e a identificare colei che da anni lo affianca nella quotidianità. L'ultimo eroe pirandelliano si salva solo nel momento in cui sceglie di rinunciare a una identità precisa o quella da altri conferita. Per adempiere ciò, deve sciogliersi da tutti i segni della vita associata a partire dalla città «dove gli uomini sono in costante rapporto gli uni con gli altri; è ovvio allora che l'alternativa vada cercata in campagna, nel contatto con la sola natura».<sup>105</sup> La soluzione all'angoscia provata non è quella di ripristinarsi in un'unica identità bensì di

---

<sup>103</sup> Guido Baldi nel suo saggio a cui più volte ho fatto riferimento riporta diversi esempi dell'uso tematico della parola "orrore" all'interno dell'ultimo romanzo pirandelliano, cfr. G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., pp. 167-171.

<sup>104</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 119-120.

<sup>105</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., pp. 180.

rinunciare totalmente a essa. Un disfacimento che inizialmente appare impraticabile ma con la morte appena sfiorata per mezzo della ferita infertagli da Anna Rosa, si sente “come inebriato”, quella morte appena toccata assume un valore rituale di rinascita, una nuova primavera, da cui l’eroe si sente purificato nel profondo.<sup>106</sup> Lo smarrimento dell’identità è ormai totale, è ora guarito. È deciso ormai a spogliarsi dei beni paterni e della vita sociale, approdando a quel parodico ritratto di ‘santo laico’, riducendosi a vivere in un ospizio, da lui stesso finanziato in un recupero profano della santa serenità francescana liberandosi di tutto.<sup>107</sup>

Finire “fuori città”, da dimissionario, non solo in senso esistenziale, ma anche in considerazione del ciclo di produzione borghese-capitalistico, sancisce la vittoria di Moscarda. Questa fusione panica porta Moscarda alla salvezza, la ciclicità delle stagioni e ravvisabile anche nel percorso del protagonista, nota Guido Baldi:

La vicenda di Moscarda può anche essere considerata, in termini psicanalitici, come un percorso che parte dalla ribellione al Padre, cioè simbolicamente alla Legge, alle norme e alle convenzioni sociali, che sono quelle che obbligano alla costruzione fittizia dell’io, della coscienza, della persona, e sfocia in una regressione alla Madre, al grembo originario, al “sentimento oceanico” in cui si perdono l’io e la coscienza, come ai primordi della vita.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> «Era ritornata la primavera, e i primi tepori del sole mi davano un languore d’ineffabile delizia. Avevo quasi timore di sentirmi ferire dalla tenerezza dell’aria limpida e nuova ch’entrava dalla finestra semichiusa, e me ne tenevo riparato; ma alzavo di tanto in tanto gli occhi a mirare quell’azzurro vivace di marzo corso da allegre nuvole luminose. Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con la punta delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 183).

<sup>107</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 110. In qualche modo Vitangelo «ripete laicamente la scelta di san Francesco nei confronti del padre» (REMO BODEI, *Destini personali. L’età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 163).

<sup>108</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 185.

Vitangelo, a differenza di Mattia Pascal, non si limita a confessare di non sapere chi esso sia ma attesta con decisione di rifiutare ogni identità individuale,<sup>109</sup> ripudia qualsiasi forma prescritta imposta dalla società di cui fa parte. Se inizialmente il suo essere “nessuno” implicava in lui un forte tasso di sofferenza, in conclusione accetta di alienarsi del tutto da sé e nella sua solitudine, che ne diviene forza, «si immerge nel fluire mutevole della vita rinascendo ogni volta a nuova vita senza più ricordi e legami con i suoi stati di sofferenza anteriori».<sup>110</sup>

Il viaggio esistenziale di Moscarda spezza per sempre la parabola iniziata con *L'Esclusa* e tocca il punto centrale della critica all'identità individuale. Con questo romanzo viene messo in crisi ogni classica definizione di personaggio e di identità, temi centrali per la categoria osservata, ed è proprio qui che si concretizza il potenziale più innovativo del Modernismo e dell'arte letteraria di Pirandello.

### **III.6. La critica alle avanguardie e alla modernità: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore***

Il rapporto che Pirandello instaura con le Avanguardie appare contrassegnato da ambiguità: se da una parte egli guarda a esse affascinato da alcuni temi e stili innovativi, dall'altra parte non rinuncia ad aspre critiche contro l'ottimismo nei confronti della modernità ossessivamente espresso dal Futurismo e si pone nei confronti della tradizione

---

<sup>109</sup> Se Pascal conserva il rapporto con il proprio nome, seppur preceduto dalla particella “fu”, per Moscarda il nome deve scomparire: «Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 188-189).

<sup>110</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 184.

certamente critico ma diversamente dalle Avanguardie, che ne propugnavano la distruzione, efficiente nel ricercare un'alternativa costruttiva per rifondare la narrazione e il romanzo in particolare, rifacendosi alla tradizione del romanzo europeo settecentesco e ai grandi romanzieri europei (Cervantes, Sterne, Dostoevskij).

Il successo letterario di Pirandello avviene alla fine degli anni Ottanta, periodo che coincide con i primi influssi simbolisti in Italia e trova dei gemellaggi con tre fenomeni culturali che agiscono sulle Avanguardie e le motivano: il primo è rappresentato dalla nascita dello spirito antropologico con le sue ricerche rivolte al pensiero magico e alla fenomenologia del notturno che viene riabilitata, dopo l'ossessione illuminista per la luce, tema che dilaga sulla scena pirandelliana intrisa di elementi onirici; il secondo elemento di rivoluzione dei costumi è il successo del cinema muto, per il quale Pirandello perde letteralmente la testa, e pur mantenendosi critico ne viene completamente ammaliato; di ciò i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono una testimonianza e infine, come più volte ribadito, l'importanza dei nuovi studi psicanalitici nei quali emergono saggi che discutono temi quali la sessualità, l'incesto, la condizione del bambino, il sogno, il rapporto padre-figlio, la malattia e la morte, temi che deliziano la penna e la mente di Pirandello.

I *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* rappresentano il testo che più di altri mette in risalto il rapporto ambiguo di Pirandello con i temi specifici delle Avanguardie. Il romanzo è una continua invettiva contro la stupidità delle riproduzioni cinematografiche e contro l'asservimento dell'uomo alla macchina che lo priva della antica funzione riducendolo al rango di mero esecutore, ma ambigamente si risolve come condizione di salvezza per l'uomo che nella sua riduzione, segnata dalla perdita della parola, ritrova finalmente la funzione di scrittore.

Nel romanzo sono individuabili due filoni narrativi principali: il primo è il dramma

erotico-patetico, poco consono alla ragione dell'analisi, il secondo è il viaggio interiore di Serafino Gubbio, il quale attraverso questo romanzo, da perfetto personaggio pirandelliano qual è, giunge a nuove consapevolezza; così da rassegnato servo di una macchina diverrà lucido e cosciente osservatore della società che lo circonda.<sup>111</sup> Il vero interesse di Pirandello non è per il "fattaccio" bensì per «l'inconsistenza delle opinioni, dei sentimenti, l'impossibilità di attingere a un nucleo finale di verità, il rapporto tra finzione e realtà, l'orrore della donna reale al vedersi rappresentata sul palcoscenico. Tant'è vero che l'intreccio della commedia non si conclude nemmeno, perché le dispute tra spettatore e attori impediscono di rappresentarne il terzo atto».<sup>112</sup>

Serafino Gubbio si presenta al lettore come un emarginato e reietto, egli appartiene pienamente alla famiglia dei personaggi moderni, notturni ed enigmatici. Nonostante una licenza tecnica e studi umanistici, si trova senza mezzi di sussistenza, impersonando la condizione disagiata che vive l'artista di inizio Novecento. Egli è un «intellettuale "inutile" riconvertito per effetto dello spirito dei tempi ad una funzione tecnica che lo equipara a un lavoratore salariato; è il portatore di una visione del mondo umanistica divenuta anacronistica e che difatti potrà esprimersi solo attraverso il silenzio».<sup>113</sup> Al suo arrivo a Roma è costretto a vivere in un ospizio di mendicizia, «la sua posizione sociale si offre subito come chiara metafora di un'estraniamento dalla realtà, che fa di Serafino Gubbio un tipico

---

<sup>111</sup> Angelini osserva che il romanzo preso in considerazione presenta due tonalità, «una riflessiva, di commento e di sfogo», l'altra «dedicata al racconto [...] e destinata al patetismo, alla situazione umoristica ma con storie banali e, credo volutamente, grossolane» (cfr. FRANCA ANGELINI, *Serafino e la tigre*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 38).

<sup>112</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 125. Nota giustamente Valentino Baldi che «se la dominanza dei discorsi sui fatti è una delle costanti del Pirandello narratore *tout court*, questo è il romanzo in cui le parole sembrano avere una assoluta preminenza sulle azioni», invitando così il lettore a seguire più la logica delle parole che il fluire delle azioni (V. BALDI, *Varia contro Serafino. Costanti figurali in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in «Allegoria», 79, 2019, p. 7).

<sup>113</sup> R. CASTELLANA, *Pirandello o la coscienza del realismo: I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 124.

eroe pirandelliano, un forestiere della vita»,<sup>114</sup> limitazione che lo obbliga ad accettare il ruolo di operatore cinematografico.

Il protagonista è spogliato dall'antico valore del suo lavoro. Da condizione di intellettuale, di chi fonda il suo essere sull'esercizio del pensiero, si ritrova a essere appendice della macchina. Il dramma di Serafino è quello «di dover registrare con impassibilità [...] dei pezzi di vita stupidamente congegnati per fare un racconto o un dramma cinematografico, tremendamente falso, astratto, ignaro della vera vita e di ciò che sono nella realtà gli esseri umani che vi intervengono come attori»<sup>115</sup> ripetendo all'infinito la stessa situazione, smorzando per sempre il suo universo artistico. Egli non è più soggetto dell'azione ma oggetto attraverso cui quella situazione prende vita.

Le divagazioni sulla civiltà della macchina, trasferite abilmente nel romanzo, occupano una posizione privilegiata rispetto a quella strategica dell'azione. L'autore non è esente neppure da giudizi sulla caratteristica più appariscente del nuovo congegno meccanico ovvero quella di velocità tanto ammirata da d'Annunzio e dal suo Paolo Tarsis. Le due opere appaiono dialogare da lontano in modo antitetico; la lentezza per Pirandello consente di vedere meglio la realtà che si ha davanti: il dettaglio, proprio quello che viene strappato dalla furia della macchina che è meccanismo inebriante che offusca la vista. In tal modo i ritmi non affannosi dell'antichità si scontrano con la furia delle macchine che sono il frutto del progresso che permettono a Paolo Tarsis la sopravvivenza nella modernità.

Questo senso di alienazione che caratterizza la nuova vita di Serafino viene rovesciato: da condizione negativa come si prospetta inizialmente si inverte divenendo fonte di forza per il nuovo eroe. L'attività di operatore cinematografico sancisce l'occasione per il protagonista di adottare uno sguardo estraniato che non smette di analizzare e giudicare

---

<sup>114</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 126.

<sup>115</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 279.

implacabilmente quella realtà alienante insita nei tempi moderni. Serafino deve rinunciare alla parola per poter potenziare la sua vista. La sua riduzione al silenzio è l'unica perfezione a cui può ambire nei tempi moderni.

Serafino comprende che oltre alla parola dovrà rinunciare al superfluo rappresentato dai sentimenti, solamente attraverso queste rinunce potrà potenziare il proprio occhio per descrivere la modernità. In qualche modo Serafino, a differenza dei personaggi precedenti, è capace di fare della propria vita e del proprio lavoro un mezzo per osservare da lontano la realtà che si presenta attraverso la lente dell'obiettivo. È proprio l'alienazione del personaggio che lo rende «impassibile spettatore di se stesso, fornendogli quella visione umoristica con cui realizza la sua opera di demistificazione».<sup>116</sup> Quella macchina tanto criticata dall'autore assume una doppia valenza: da una parte aliena l'uomo, dall'altra consente a lui di guardare la realtà in modo autentico.

Il punto più estremo della crisi dell'uomo si manifesta nella tipica industria novecentesca: lo spettacolo cinematografico. Gli attori teatrali per poter sopravvivere sono obbligati a un compito alienante e sul set cinematografico vivono una sorta di esilio dal palcoscenico e da se stessi, afferma Serafino:

Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico, da cui prima traevano il miglior compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione viva, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi. Perdono il potere della loro parola che è strumento essenziale della propria espressione artistica. Qui si sentono in esilio. In esilio non soltanto dal palcoscenico ma anche da se stessi. [...] Si sentono schiavi anch'essi di questa macchinetta stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un

---

<sup>116</sup> ROBERT DOMBROSKI, *Le totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova, Liviana, 1978, p. 117.

grosso ragno in agguato, un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico.<sup>117</sup>

Il rapporto tra Pirandello e il mondo cinematografico è segnato contemporaneamente da ambiguità, conflittualità, curiosità e inquietudine. Ciò che più infastidisce l'autore è quel processo di smaterializzazione che svuota il corpo dell'artista e lo rende immagine muta strappandogli quella caratteristica vitale che lo distingue dagli animali: la parola.

Pirandello impiega il cinema come sineddoche di una mutazione storica, come se fosse la parte di un tutto più ampio che lo comprende e di cui contiene il senso. Il cinema è ai suoi occhi «l'espressione più avanzata della crisi della modernità, non solo perché il suo prodotto degrada l'arte del racconto a registrazione meccanica di una realtà di superficie e perché crea un pubblico rinunciatario e passivo, ma anche perché il suo stesso modo di produzione contiene già in sé tutte le contraddizioni della modernità»<sup>118</sup> che nel buio della sala cinematografica si illuminano. Attraverso questo romanzo, l'autore non si impegna a esibire un quadro verosimile della realtà filmica ma vuole svelare, da uno scorcio inedito, ciò che si avverte di solito da un punto di vista diverso: la finzione cinematografica non come prodotto finito a cui si assiste bensì come processo di nascita e sviluppo che poi prende forma nello spettacolo che si vedrà.

Il cinema per Pirandello ha anche risvolti positivi, appare infatti il congegno più adatto a riferire la mimesi onirica, l'allucinazione, la follia, il sogno, tutti temi che lo legano alle Avanguardie. Esso ha una sua sillabazione che permette di far affiorare il vissuto che è presente nell'interiorità di ciascuno; adopera lo stesso linguaggio dell'inconscio e non ha

---

<sup>117</sup> L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con un saggio di Stefano Milioto, Milano, Rizzoli, 2019 (1925), pp. 116-117.

<sup>118</sup> R. CASTELLANA, *Pirandello o la coscienza del realismo: I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 124.

bisogno di nulla dal momento che come fa notare Alonge, «l'inconscio è muto, l'inconscio parla con la forza e con la violenza delle immagini, dei desideri, delle pulsioni viscerali, dilaceranti ed ossessive».<sup>119</sup>

Il fascino per il nuovo 'mostro meccanico' non smette di incuriosire l'autore agrigentino. Dopo la macchina e il cinema, interessante è accennare all'utilizzo, in romanzi e novelle, del convoglio meccanico. I personaggi di Pirandello sono continuamente in viaggio, ciò non sottolinea semplicemente la frenesia dei tempi tesa a un continuo spostamento da una città a un'altra, ma anche l'infinito viaggio esistenziale.<sup>120</sup> Il treno<sup>121</sup> è quindi simbolo dell'iniziazione alla metamorfosi conoscitiva del protagonista. Nel convoglio ferroviario i personaggi pirandelliani fanno delle scelte: Mattia Pascal è esemplare, nel treno scopre di essere morto e sceglie il proprio nome e in conclusione del romanzo sarà sempre il treno a condurlo a casa nella speranza di riprendersi la propria vita. Per Pirandello, il treno è metafora della vita, un viaggio verso la predestinazione a cui nessun personaggio può fuggire, e al contempo mezzo per evadere apparentemente da una vita che diviene insopportabile. Per Mattia il treno è mezzo per il cambiamento dello spazio mentale, per l'assunzione di nuove comprensioni, una sorta di specchio in cui riflettere su di sé. In ogni viaggio sente «quella scissione in cui si vede la propria persona passarci davanti agli occhi come un'ombra in tutte le trasformazioni che abbiamo già vissuto».<sup>122</sup> La locomotiva è strettamente legata alla morte, è nel treno che ogni personaggio esce di scena e rinasce cercando di rimuovere tutto ciò che appartiene alla sua vita passata ma risorge sempre se

---

<sup>119</sup> R. ALONGE, *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 125-126.

<sup>120</sup> Sul motivo del viaggio in Pirandello, cfr. MARIA ARGENZIANO MAGGI, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori, 1977.

<sup>121</sup> Il tema del treno è stato studiato con grande cura da Ceserani che ne ha evidenziato la fortissima suggestione e la diversità di sfumature che ha assunto nella letteratura dell'Ottocento e del Novecento tra cui di rilievo è l'impiego di questo campo tematico nella narrativa pirandelliana, cfr. R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 283-292.

<sup>122</sup> O. RANK, *Il doppio*, cit., p. 39.

stesso, nel corpo e nell'anima.

Il treno non è solo fonte da cui scaturiscono nuove riflessioni e consapevolezze, esso assume anche valenze negative. Il convoglio ferroviario per Pirandello ha al proprio interno una furia che lo fa correre e trascinare dietro di sé vagoni e personaggi. Esso trascina gli eroi pirandelliani ciascuno verso il proprio destino. Non è solo il mezzo che porta a una vita migliore, in cui è possibile nella destinazione trovare un riscatto sociale o economico, ma è anche il treno dei soldati che vanno in guerra o dei loro genitori che vanno a porgere un ultimo saluto. Il suo fischio appare come un lamento che rompe la quiete con il suo arrivo che comporta sempre un distacco, una cesura dalla vita annunciando, quasi sempre, qualcosa di sgradevole.

Da questa breve analisi sulla funzione della macchina, del cinema e del convoglio ferroviario è possibile comprendere il rapporto, talvolta oscuro, che Pirandello instaura con temi, stili e gusti tipici del Futurismo.

Un altro espediente che lega l'autore all'Avanguardia appena citata è rappresentato dall'utilizzo del tema del corpo frantumato ben presente in molte opere futuriste. Ad esempio, la novella *La mano del malato povero* è tutta giocata in un ospedale, dove il protagonista guarda da una stanza il suo vicino oltre il paravento, e nota la mano malata, non cogliendo il corpo completo ma solo questa sineddoche da cui si assiste alla ricostruzione ipotetica della vita del personaggio.<sup>123</sup>

Pirandello non è esente nemmeno dalla vicinanza al Surrealismo, riscontrabile nel comune interesse per il sogno, per il mondo magico e per il tema "dei morti che appaiono" o di oggetti ed esseri inanimati che sembrano prendere vita. Ad esempio, la novella *Effetti di un sogno interrotto* narra di un uomo che vive nell'abitazione-bottega dove è presente un

---

<sup>123</sup> FRANCO PETRONI, *La strategia del cedimento. Luigi Pirandello, La mano del malato povero*, in «Otto/novecento», Nuova serie, 2000, 1, pp. 29-37.

quadro che rappresenta la Maddalena penitente. Un giorno un antiquario, amico del protagonista, guida un cliente nella casa dove è custodito il quadro per mostrarglielo. Il cliente, appena giunto dopo la recente morte della moglie, è sbalordito dalla visione dell'immagine della Maddalena, scoppiando in un irrefrenabile pianto. L'aspetto di quel quadro assomigliava in tutto e per tutto alla povera defunta. Il protagonista della novella rimane colpito da quanto accaduto, così che la notte successiva fa un sogno spettacolare, immaginando che questo sconosciuto, una notte, si apparti sessualmente con la Maddalena che è immagine della moglie reale. In seguito, all'opposto di quanto accaduto inizialmente, è il protagonista a implorare il povero vedovo a rilevare il quadro che precedentemente il cliente avrebbe voluto con tanta insistenza. Sogno e reincarnazione si uniscono in maniera totalizzante rendendo il significato della novella misterioso e difficilmente spiegabile come del resto sono i sogni di ciascuno.<sup>124</sup>

Sono molte le opere tra romanzi, commedie teatrali e novelle in cui Pirandello affronta il tema del sogno come traiettoria utile a illuminare ciò che è inconoscibile nell'io assoluto. L'uomo postfreudiano non può più ignorare l'esistenza di luoghi occulti e misteriosi nella mente e nell'inconscio, opererebbe l'errore di limitarsi al visibile e al razionale, abbandonando una sezione viva e pulsante dentro di lui che determina scelte quotidiane e sentimenti. I personaggi pirandelliani scoprono nel sonno motivi di inquietudine e sensi di colpa con immagini cariche di violenza e di sessualità sconvolgente che nel giorno rimangono assopiti. Il rapporto tra l'io e la realtà allucinatoria è «chiaramente disforico e traumatizzante [...]». Per essere appagante, per mantenere intatte le proprie seduzioni, il sogno deve altrimenti rimanere enigmatico, rendersi inconoscibile, con spiazzamenti

---

<sup>124</sup> Sul tema del sogno, cfr. GIANCARLO GUERCIO, *Fenomenologia dell'inconscio: il sogno come limen nella poetica di Luigi Pirandello*, relatore Milena Montanile, Università degli studi di Salerno, tesi di dottorato, 2016, sul mondo onirico in Pirandello, cfr. C.S. NOBILI, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini, 2017.

kafkiani ed esiti *perturbanti*».<sup>125</sup> I sogni pirandelliani sono un'arma a doppio taglio: se da un lato abbelliscono la vita, dall'altro si contrappongono a una vita attiva, la sospendono, la mettono in pausa.

È interessante accennare al rapporto che unisce Pirandello all'Espressionismo. L'autore non è sordo nemmeno alle sollecitazioni drammaturgiche che provenivano dalla Germania, terra a lui familiare. L'opera espressionista diviene in poco tempo per l'agrigeno uno schermo, uno sfondo sul quale si proietta il drammatico travaglio della vita interiore. Giacomo Debenedetti coglie perfettamente tracce espressioniste nelle opere pirandelliane nella rappresentazione dell'oltre, che è dato «con tocchi esagerati, di una incisività come esasperata, con accensioni e combustioni di segni colorati, dove il colore sembra stridere in quegli accostamenti che Van Gogh cercava e denominava arbitrari».<sup>126</sup>

La concezione artistica pirandelliana trova punti di convergenza con l'Avanguardia citata. L'arte per entrambe «deve avere riferimento immediato alla realtà palpabile della vita, deve apparire come azione parlata, non però nel senso verista, di corrispondenza obiettiva alla realtà esterna, bensì di equivalente espressivo, originalmente determinato, dall'impulso del creativo».<sup>127</sup> L'arte è strumento per vedere ciò che si nasconde oltre la realtà, entità che è possibile afferrare solo attraverso il sentimento e non per mezzo dei sensi e della vista.

Un altro tema ossessivo è quello della morte e dei cimiteri ben presenti nei testi di Pirandello. Il suicidio ad esempio è un *fil rouge* che attraversa tutta l'opera pirandelliana. L'autore induce spesso i suoi 'disagiati' al suicidio reale o fittizio come una sorta di

---

<sup>125</sup> P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, cit., p. 9.

<sup>126</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 260.

<sup>127</sup> GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher-Genova, 1979, p. 46. Molte delle idee che legano Pirandello con l'Espressionismo derivano certamente dalle lezioni di Theodor Lipps che l'agrigeno ebbe modo di seguire a Bonn. Orsini evidenzia come l'artista espressionista è alla costante ricerca non tanto degli effetti momentanei, quanto del significato profondo dei fatti e delle cose, proprio come per Pirandello (FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001).

punizione e rito espiatorio delle proprie colpe.<sup>128</sup> La morte è così

L'unica realtà irrevocabile e inesorabile in una vita fatta di illusioni e delusioni [...]. Per i più la morte è una liberazione, l'unica possibile per le loro pene [...]. Nessuno, però, crede fino in fondo nella morte come l'inizio di una esistenza migliore, una vita dove la giustizia di Dio riparerà all'ingiustizia della vita mortale. Ai personaggi pirandelliani questo conforto, questa speranza è negata; di là della morte per loro non c'è più niente per loro. La morte, quindi, è solo fine: un bene in quanto pone fine al loro pensare, un male in quanto li esclude dalla vita, l'unica che conoscono.<sup>129</sup>

Tema condiviso è anche il processo e la conseguente messa a morte del padre. Non mancano racconti in cui tale figura maschile è umiliata, spogliata e ripresa nei momenti umani più animaleschi come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nel rapporto con il padre nasce la prima forma di disagio del protagonista che si sente ossessionato e frustrato dalla sua presenza reale o sotto forma di sogno. Tutto ciò comporta l'idea che sarebbe meglio non nascere, come forma di liberazione dall'autorità paterna e in qualche modo evitare il percorso positivo del seme paterno che ci ha messo nel mondo e quindi nella sofferenza. Legata strettamente a questo tema e sua controparte è l'infanzia, luogo tematico in cui si nasconde già il principio della catastrofe. Spesso il personaggio ripercorre le tappe dell'infanzia per risalire alle cause del malessere. L'età infantile è quel momento che precede il dramma dell'adolescenza ovvero la rivelazione della sessualità: se prima ci si riconosce come fratelli, sorelle e genitori, in seguito ci si scopre come uomini e donne, confrontandosi con le pulsioni sessuali che compromettono la comunicazione con l'altro.<sup>130</sup>

Questo breve *excursus* ha voluto delineare l'atteggiamento contraddittorio di

---

<sup>128</sup> Sul motivo della morte e del suicidio, cfr. P. PUPPA, *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978.

<sup>129</sup> ZINA TILLONA, *La morte nelle novelle di Pirandello*, in «Forum Italicum», I dicembre 1964, n. 4, p. 279.

<sup>130</sup> L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, cit., pp. 102-165.

Pirandello nei confronti della modernità e delle nuove istanze letterarie a lui contemporanee. Egli appare capace di sintetizzare in sé tutta la letteratura precedente, assorbire tutta quella a lui contemporanea e porsi oltre i propri tempi. Quello che stupisce di Pirandello è la sua capacità di scambio tra la storia, la letteratura, la filosofia; tra l'antico e il moderno; in cui «le terre della fantasia vengono alimentate da acquazzoni filosofici o pensieri polemici, temi insistenti e concetti che rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra, a volte con le stesse parole e non sempre personali. Frasi di Binet, di Seailles, di Blondel vengono scaricate senza molti complimenti in pagine di romanzo, in battute di commedia, anche famose».<sup>131</sup> Ciò è dovuto al carattere sperimentale sempre volto a ritrovare l'idea più aderente alla rappresentazione del caos umano «come un sarto di classe col suo modello».<sup>132</sup> In questo atteggiamento verso la contemporaneità e il passato, talvolta critico, altre volte ammaliato, si colloca un'altra caratteristica del Modernismo pirandelliano, che ben si differenzia dall'esperienza decadente trovando molti punti di incontro, nella sua singolarità, con il quadro della letteratura europea di inizio Novecento.

---

<sup>131</sup> G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 27.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 27-28.

## QUARTO CAPITOLO

### ANCORA QUALCHE RIFLESSIONE

#### IV.1. Scrittori allo specchio: un rapporto conflittuale

Quest'ultimo capitolo ha lo scopo di mettere in relazione d'Annunzio con Pirandello consapevole della complessità dell'obiettivo prefissato, della vastità del tema e dell'impossibilità in questa sede di un confronto completo ed esaustivo. Dopo un breve *excursus* sui dati biografici comuni, identificherò i punti di divergenza e di convergenza nei temi e nei meccanismi narrativi che sono segno della loro distinta originalità con cui si accostano a un medesimo mondo in continua evoluzione.<sup>1</sup>

Se d'Annunzio ha riportato la letteratura italiana a cavallo tra i due secoli oltre il confine del proprio Paese, Pirandello ha saputo influenzare la cultura letteraria a lui coeva e successiva e non è uscito indenne dalle innovazioni letterarie europee a lui contemporanee.

Restando sul dato esclusivamente cronologico e biografico, i due autori sono rispettivamente contemporanei, originari di terre primitive non molto divergenti. Un mondo primigenio che si identifica «con una realtà “provinciale”, in cui non mancano i contrasti tra

---

<sup>1</sup> Si deve a Franco Zangrilli uno degli studi più completi e interessanti di confronto tra i due autori analizzati. Quest'ultimo evidenzia come la critica negli anni abbia dato vita a molte opere che si pongono l'obiettivo di mettere in relazione Pirandello con d'Annunzio ma nel concreto dedicano una sezione all'analisi di uno e una sezione all'analisi dell'altro senza mai entrare in un discorso realmente comparativo (FRANCO ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio. D'Annunzio e Pirandello*, Roma, Edicampus, 2011, pp. 10-11).

le diverse classi sociali, ma dove prevale l'anima popolare e contadina, ricca di folclore, di costumi, e di tradizioni». <sup>2</sup> Quello descritto dai due autori è un mondo conformista e conservatore, fatto di gente rozza, meschina, povera, selvaggia; ma i due autori sottolineano «che quel “selvaggio” si annida in fondo all'animo degli individui più raffinati, e si manifesta quando la belva che vi sta acquattata viene aizzata». <sup>3</sup> È questo un mondo che preferiscono osservare dal di fuori «eccetto quando la sofferenza e l'ingiustizia sono tali da richiedere assolutamente pietà e compassione». <sup>4</sup> Questo ambiente non smette di tornare di tanto in tanto nelle opere dei due maestri a volte con tratti naturalistici, altre volte si arricchisce di connotati magici, fantastici, ricco di superstizioni e aspetti religiosi e mitici: quel mito che forse troppo insistentemente viene evidenziato come punto unico di congiunzione tra i due autori. <sup>5</sup>

Il sentimento dei due autori per la terra natale è piuttosto discorde: se da una parte cercano fin da giovani di fuggire da quel mondo provinciale, divenendo spesso il distacco dal luogo natio centrale nel processo creativo, dall'altra parte si sentono legati a esso quando se ne allontanano avvertendo la necessità di approfondire la propria appartenenza a quelle terre primitive. Da questo mondo primigenio hanno origine le novelle di d'Annunzio, *Terra Vergine* e *Le novelle della Pescara* e molte delle *Novelle per un anno* di Pirandello oltre che l'esemplare *incipit* dei *Vecchi e giovani* in cui l'autore, con un'accumulazione di elementi negativi, descrive quel paesaggio che è «assediato dall'inerzia e dalle intemperie dei siciliani

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Non sono comunque esenti esempi in cui il mondo primitivo-campagnolo è «simbolo di purezza, di ingenuità, di sincerità, di salute, di gente umile, del felice tempo perduto, in contrasto con la città, simbolo di gente falsa, vana, ipocrita, di corruzione, di decadenza, del male. Così è in *Lumie di Sicilia*, *La morsa*, *Lazzaro*, *Uno, nessuno e centomila*, e *Il vecchio dio* di Pirandello; e in certe novelle di D'Annunzio quale *Il traghettatore* e *Nell'assenza di Lanciotto*, e nei romanzi (ad esempio *Le vergini delle Rocce* e *Il trionfo della morte*) (ivi, pp. 136-137).

<sup>5</sup> Sul mito e il teatro come punto di assimilazione tra i due autori rinvio a CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, Milano, Feltrinelli, 1962 e AMBRA MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 13-26, 313-333.

che sottintendono un universo pieno di dolore in piena consonanza con la natura descritta»<sup>6</sup> (il vento e la pioggia “parevano un’ostinata crudeltà del cielo”).

Da fanciulli crescono in un tipico ambiente borghese, in un contesto familiare il cui tratto più evidente è il sentimento, quasi morboso, per la figura materna descritta sempre con caratteri di purezza e virtù e ricordata spesso con toni malinconici. Per entrambi il mondo infantile è di tipo maternocentrico. Attorno alla parvenza materna orbitano figure satelliti come fratelli, sorelle e soprattutto la figura paterna perennemente rievocata con sfumature ombrose, principio della sofferenza interiore dell’adulto del domani. Questa figura maschile è onnipresente, prepotente e irascibile e sovrasta con la propria forza il figlio spegnendo in lui la forza volitiva e la capacità d’azione. In entrambi i casi, nello scontro genitoriale moglie-marito, i due giovani si schierano a fianco della figura materna e nel conseguente tradimento paterno scoprono la sessualità che vivono in modo conflittuale e ossessivo.<sup>7</sup>

Entrambi si trasferiscono a Roma per migliorare le proprie condizioni di vita. Se la

---

<sup>6</sup> KARL CHIRCOP, *Maschere della modernità. Joyce e Pirandello*, Firenze, Franco Casati editore, 2015, p. 93. Nelle trame pirandelliane il paesaggio ha una funzione strutturante; esso è descritto con connotazioni negative e caratteri desolanti, divenendo segno di una condizione sociale e politica ormai priva di ogni speranza. Gli stessi personaggi che abitano Girgenti rispecchiano quel senso di desolazione «ritirandosi sempre più nelle loro fantasticherie o abbandonandosi al fascino della natura che diventa un rifugio, come accade per esempio a Dianella che è immersa in un’intimità arcana con la terra» (*ibidem*). Pirandello descrive spesso la natura del piccolo paese fatto di dicerie, voci, pregiudizi e di un forte tasso di maschilismo, si veda ad esempio «la figura di Rocco, il marito infuriato che, confidando la propria sventura e la decisione di cacciare la moglie, fa forza sulla difesa del proprio orgoglio agli occhi del paese, piuttosto che sulla sofferenza personale [...]. È a causa di tutto questo, di tali preconetti dai quali è investita e di cui si fanno portatori tutti i protagonisti maschili della vicenda – padre compreso – che Marta troverà rifugio, questa volta sul serio, tra le braccia dell’unico uomo che comprende la sua innocenza e non la lascia sola: costui non poteva essere che l’Alvignani, il solo a non nutrire sospetti perché parte in causa direttamente implicata. L’uomo, da corteggiatore, diventerà allora amante a tutti gli effetti, facendosi unico mezzo per Marta per non essere più ingiustamente esclusa dalla vita» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., pp. 86-87). Lo stesso padre di Marta non ragiona da genitore quanto da uomo, accogliendo le ragioni del genero e chiudendosi dentro la propria casa per la vergogna e per evitare gli sguardi di una società bigotta e arretrata: una catastrofe familiare che diviene sempre più grave portando morte, miseria e disperazione, ricalcando in parte le avventure della famiglia dei Malavoglia. Si deve precisare che questi testi non sono vincolati al classico schema verista ma quel mondo nativo è unicamente un punto di partenza per proiettare la narrazione dannunziana o la riflessione pirandelliana.

<sup>7</sup> Evidenzia Zangrilli come i due ragazzi sensibili e intelligenti, «non ci mettono molto a scoprire che il padre tradisce la madre: quello di Gabriele va addirittura a vivere con l’amante in una casa di campagna chiamata “La Villa del Fuoco”; quello di Pirandello la incontra periodicamente in un remoto monastero, con la complicità di una zia “badessa”, come rivela il racconto autobiografico “Ritorno”» (F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 1). Il risentimento dei due autori verso il padre è la ragione per cui la figura paterna è spesso trattata nelle opere con freddezza o con aspetti sinistri.

capitale è vista da d'Annunzio come luogo di eterna bellezza classica ma anche punto di incrocio di culture diverse e approdo a terre in cui poter affinare la propria arte letteraria, fare carriera e vivere un'esistenza da vero dandy, per Pirandello Roma rappresenta la città dove cercare fortuna per rendere note le proprie opere e uscire da quella società moralistica quale la terra di origine.

Ben presto ambedue gli autori divengono consapevoli di una Roma diversa da come l'avevano vagheggiata. Per lo scrittore agrigentino essa è il cannocchiale attraverso cui esaminare la modernità e i suoi uomini, ma non è unicamente il palcoscenico in cui catapultare i suoi personaggi, è soprattutto «una città simbolica in cui la compresenza dei tempi [...] produce un effetto di straniamento tale da assorbire nella sua realtà storica e umana, la complessità e anche le contraddizioni e il non senso dell'esistere».<sup>8</sup> In poco tempo la città eterna diviene esattamente come tutte le altre città moderne dominata dal caos esteriore del frastuono dei nuovi mezzi di trasporto e da quello interiore dei pensieri e delle ossessioni. Per lo scrittore pescarese questo è il luogo della perdizione dei sensi, la città in cui l'uomo smarrisce tutti i suoi valori, una terra in piena decadenza morale.

La loro visione della capitale è riprodotta perfettamente nelle opere. *Il Piacere* mostra una capitale elegante tesa alla mondanità in cui Andrea sembra salvarsi solo allontanandosene e nel momento che fa ritorno con la sua nuova conquista femminile, ecco che quel rapporto costruito sulla purezza diverrà una storia tutta carnale e accompagnerà il protagonista a una inevitabile sconfitta: perdere per sempre la donna che poteva essere principio della sua resilienza.<sup>9</sup> Quella descritta dal Vate è una Roma barocca, dei papi e della

---

<sup>8</sup> NICOLA LONGO, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Roma, Edizioni Studium, 2018, p. 112. Rispetto alla scrittura delle novelle, nei romanzi, genere esaminato in questa tesi, la presenza della città di Roma «consente a Pirandello di presentarci con maggiori particolari alcuni scorci, alcune vie, alcuni elementi urbani già utilizzati o non ancora raccontati nelle due pagine, di condensare intorno ad essi riflessioni che, da pretesto della città, si allargano a dismisura fino a coinvolgere l'intera visione del mondo» (*ibidem*).

<sup>9</sup> Ancora più che nel romanzo *Il Piacere*, appare chiaro il giudizio negativo di d'Annunzio nei confronti di una

nobiltà, segnata dalla corruzione spirituale. Essa affascina l'autore per il suo passato glorioso e bizantino; lo confessa chiaramente nel romanzo sopracitato: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese».<sup>10</sup> Ne *Il fu Mattia Pascal* Pirandello presenta una capitale distante dalla gloria antica. La terra degli imperatori ha centomila maschere diverse, ma è quella 'demoniaca' a farla da padrone. La bellezza classica sembra ormai perduta, a vincere sullo splendore della capitale c'è ora la "polvere" dei nuovi mezzi di trasporto. Nel romanzo di Mattia Pascal, Roma diviene grigia, desolata e morta, così che la "sacra acquasantiera" si trasfigura in "posacenere" per i fumi della città.<sup>11</sup> In *Suo marito*, Pirandello esibisce una Roma ricca, elegante e sfarzosa: quella degli uomini intenti a feste e ricevimenti che frequentano il teatro, il cinema e leggono opere contemporanee. È l'amara ironia di un mondo letterario nuovo, non più teso alle avventure epiche ma interessato all'eccentrico discorso economico, ai lanci pubblicitari, alla

---

Roma corrotta, mondana, convertita al dio denaro, minacciata dalla speculazione edilizia in *Le vergini delle rocce*: «Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia del lucro, come un turbine maligno, afferrando non soltanto gli uomini servili, i familiari della calce e del mattone, ma ben anche i più schivi eredi dei maiorascati papali, che avevano fin allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. [...] Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto. La lotta per il guadagno era combattuta con un accanimento implacabile, senza alcun freno. Il piccone, la cazzuola e la mala fede erano le armi. E, da una settimana all'altra, con una rapidità quasi chimerica, sorgevano su le fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buchi rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate di stucchi obbrobriosi. Una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 49-50).

<sup>10</sup>Id., *Il Piacere*, cit., p. 45.

<sup>11</sup> Mi sembra paradigmatico e utile all'analisi riportare il giudizio che Anselmo Paleari dà di Roma: «è una città triste, osservò egli scuotendo il capo... Molti si meravigliano che nessuna impresa vi riesca, che nessuna idea viva vi attecchisca. Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta. [...] Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato alle spalle del Campidoglio. [...] I papi ne avevano fatto a modo loro, s'intende un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà» (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 179).

commercializzazione di un libro o di un autore.

Sin da giovani sognano il successo aspirando alla grandezza poetica, ma se d'Annunzio ottiene fortuna con la pubblicazione di *Primo vere* (1880), non si può affermare lo stesso riscontro positivo per la prima opera poetica di Pirandello *Mal giocondo* (1889). Il primo a ottenere la fama in Europa, distinguendosi soprattutto in Francia, fu d'Annunzio che in poco tempo riuscì ad acquisire gruppi di seguaci e imitatori, divenendo il dannunzianesimo una sorta di moda che contribuì a offuscare la presenza di Pirandello che giungerà al successo tardivamente con la rappresentazione a Parigi nel 1923 dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Oltre la poesia coltivano l'interesse per il romanzo, il teatro, il saggio e la novella. Se il romanzo sembra più congeniale a d'Annunzio, la novella sembra più idonea a Pirandello. Ma il cuore e la mente sono sempre puntati verso l'immagine del personaggio, anche quando lo sfondo assume funzioni strutturali e rappresentative importanti: ambedue, in misura certamente diversa, attuano uno spostamento dallo spazio oggettivo della narrazione e dell'ambientazione verso la mente del personaggio.

Entrambi sono appassionati di pittura e di disegno come mezzo di svago e di riposo, dedicano invece un impegno serio e proficuo all'attività giornalistica collaborando a riviste, quotidiani, periodici a livello locale e nazionale. Ma come afferma Zangrilli il loro è sempre «un giornalismo da letterati»,<sup>12</sup> sfruttano spesso la stampa per pubblicare stralci di opere non ancora pronte per la pubblicazione e per sondare il proprio *entourage* di lettori. Se d'Annunzio si rivolge a un pubblico elegante e aristocratico, Pirandello ha un occhio di

---

<sup>12</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 3. D'annunzio si sente costretto a causa dei molti debiti a cedere alle «magre braccia del giornalismo», che sono per lui una «miserabile fatica quotidiana» G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»), vol. I, 1230 e 931. Per uno studio sul rapporto tra estetismo dannunziano e il giornalismo, cfr. GIORGIO FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Napoli, Liguori, 1981. Anche Pirandello, dopo la catastrofe, si dedica al giornalismo come attività di sussistenza più che per una reale passione.

riguardo per un pubblico borghese, di impiegati e di professori, gente di cultura media che sente scorrere nelle vene il peso dell'esistenza.

Sono scrittori eclettici. Non può essere diversamente in un periodo ricco di trasformazione e di scoperte, ambedue di indole curiosa, non indugiano a introdurre ogni novità di ordine letterario, scientifico e tecnologico nelle loro opere in modo distinto, mettendo ognuno in luce la propria tendenza al nuovo e alla continua sperimentazione e contaminazione.

Temi comuni sono l'individualità e la folla, come la vita e la morte: se per d'Annunzio questi temi sono affrontati da un superuomo o esteta, personaggi aristocratici o abbienti borghesi con una scarsa forza volitiva che vivono la propria esistenza costruita sull'arte e talvolta usufruendone per inganno verso altrui, al centro delle opere di Pirandello c'è un uomo comune che vive le angosce della quotidianità e che per mezzo di un evento inaspettato giunge a nuove consapevolezze scegliendo di 'soggiornare' in disparte da ciò che precedentemente lo aveva imprigionato in uno *status* di inettitudine. Se il personaggio dannunziano ha ancora una precisa forza identitaria, i personaggi di Pirandello necessitano di smarrire la propria identità per liberarsi dalla malattia, che è innata negli uomini, che li ossessiona, e per rivolgere lo sguardo verso la comicità intrinseca nell'uomo e nel dramma del suo vivere.<sup>13</sup> Se d'Annunzio rappresenta uomini ricchi, potenti che decantano il proprio ruolo sociale ponendosi al di sopra della convivente massa, Pirandello descrive un uomo stanco del mondo, costretto in determinati 'abiti' quali quelli del buon padre, marito,

---

<sup>13</sup> Pirandello afferma: «Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami dio quel che in fondo è bujo pesto. Ma non discutiamo» (L. PRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio, Milano, Mondadori, 1973, p. 867) . La malattia è innata nell'uomo; «essa, però, come un bacillo che è stanziato in un corpo, ma che non necessariamente si manifesta con alcun sintomo, si fa sentire solo se "istigata" dall'uomo medesimo, quand'egli abbandona la sua condizione naturale per rinchiudersi nella forma» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 25). Per un'analisi e un confronto sulla figura del personaggio nei due autori rinvio al saggio di ETTORE STANCAMPIANO, *D'Annunzio, Pirandello e i loro personaggi*, in «Il Giornale dell'arte», 16 febbraio 1930.

professore, avvocato; tutti ruoli che lo imprigionano e dai quali non riesce a liberarsi per inseguire la propria vera natura individuale, strozzata ormai dalla forma, così che «egli si accontenta di sfogarsi in una dimensione privata e solipsistica, la quale non è ancora rimedio e cura, ma solo panacea a quella malattia esistenziale che consiste nel sentirsi chiusi nella forma imposta dalla società, e, ancora prima, nella dimensione chiusa, finita e immobile in cui il tempo storico costringe».<sup>14</sup>

Diverso è il concetto di “vita” e di “arte”. Se per d’Annunzio la vita va vissuta come se fosse un’opera d’arte così che vivere e scrivere si identificano; opposta è la concezione di Pirandello che critica aspramente il suo avversario ritenendo che la vita o la si vive e quindi non la si può comprendere o la si scrive e quindi la si vede, ideale su cui l’autore agrigentino ritorna più volte e lo dichiara espressamente il suo Baldovino nel *Piacere dell’onestà*: «quando uno vive, vive e non si vede. Vedo io perché sono entrato qua per non vivere – Volete farmi vivere per forza? Badate a voi, che se la vita mii riprende e acceca anche me».<sup>15</sup>

Un altro punto di incontro e di divergenza lo si riscontra nella pulsione d’amore. In tarda età Pirandello si lega alla giovane attrice Marta Abba, amore intimo e privato, lontano dagli amori scandalosi di d’Annunzio eppure è possibile scorgere in Marta un doppio fantasmatico di Eleonora Duse, leggendaria amante del vate, un amore viceversa vissuto in piena luce del sole grazie alle tante cronache del tempo.

Come più volte messo in luce dalla critica, il rapporto tra i due grandi autori di primo Novecento risulta essere burrascoso. Pirandello appare allergico a quella continua esposizione dell’autore di Pescara, oltre a non condividere l’utilizzo di temi scabrosi tesi a un continuo insistere sul piacere sessuale e manchevole di veri approfondimenti psicologici, ne

---

<sup>14</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 22.

<sup>15</sup> L. PIRANDELLO, *Piacere dell’onestà*, in ID., *Maschere nude*, a cura di Alessandro D’Amico, Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. 1, p. 636.

critica lo stile e la forma data alle opere che per l'agrigentino sono vuote di accezioni moderne, per lo più tese a riprodurre forme inconsuete e vecchie; «certamente ne riconosce il suo essere scrittore erudito, elegante, eloquente ma sempre soltanto decorativo»,<sup>16</sup> per Pirandello «scrive “bene” chi riesce a dire il massimo con il minimo di una data situazione o di un dato atto umano, a esprimere la “totalità dell'essere”».<sup>17</sup>

Anche il fronte della politica evidenzia più differenze che somiglianze. A una lettura meno stereotipata, entrambi adoperano nei confronti della politica uno sguardo offuscato e poco trasparente. Pirandello più volte dichiara la sua lontananza da tutto ciò che concerne il mondo della politica, seppure traspaia sempre un grande interesse per gli eventi contemporanei, oltre che quell'amore per l'ideale patriottico di tipo garibaldino ereditato durante l'infanzia. D'Annunzio viceversa si dimostra ammaliato dalla politica, così da farsi eleggere nel 1897 tra le schiere della Destra nel collegio elettorale di Ortona. Manca però nel Vate una vera e propria idea politica, interessato più al ruolo di spicco di un uomo di politica che alla sua funzione di apportare leggi, doveri e diritti, così che, come un vero trasformista, passa con *nonchalance* da un fronte politico all'altro.

Il rapporto che i due autori intrattengono con il Duce è alquanto ambiguo. La loro adesione all'ideologia fascista è una parentesi che si apre e si chiude celermente. Entrambi non condividono in pieno le idee di Mussolini ma sono consci che una loro netta opposizione metterebbe a dura prova il buon esito delle opere future. Il loro è un dialogo fatto di tensioni, risentimenti e ostilità, come ben attestati dagli epistolari privati messi in luce solo recentemente dalla critica, con un atteggiamento generale di rispetto piuttosto che uno schieramento netto al fianco di Mussolini.

I due autori, come ho potuto brevemente mettere in luce già dal dato biografico,

---

<sup>16</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 31.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

partono dunque da una adolescenza per molti aspetti simile, per arrivare a condurre vite che per quanto diverse si intrecciano in nodi di congiunzione e similarità, per riallontanarsi nuovamente in differenze nette e inconciliabili. Una simile elaborazione è verificabile, come farò a seguire, mettendo a raffronto alcuni elementi delle loro opere.

#### **IV.2. Così vicini e così lontani: maestri per sempre**

Pirandello è stato sempre un lettore assiduo e avveduto del mondo classico così come dei testi a lui coevi compresi i cosiddetti autori minori o poco noti come l'amatissimo Cantoni o le Avanguardie. A dispetto di ciò, Alfredo Barbina, curatore della biblioteca lasciata da Pirandello, si rese conto ben presto che esigue erano le opere dannunziane presenti tra gli scaffali dell'agrigentino.<sup>18</sup> Ma «tenendo presenti le lettere, gli interventi, gli appunti sparsi, certe dichiarazioni, e le opere saggistiche e creative di Pirandello, ci si accorge che egli ha letto, se non tutte, quasi tutte le opere di d'Annunzio. Anche quando fa accenni e riferimenti brevi a una data opera di d'Annunzio si capisce che la ha letta con severità e vi ha riflettuto a lungo».<sup>19</sup> Inoltre, nei testi di critica dall'autore il nome del vate ritorna spesso attraverso allusioni o reticenze sature di sarcasmo.

Sin da subito, volendo ridicolizzare l'idea di invidia di Pirandello per il successo del Vate, lo stesso ammette che essa contiene qualcosa di veritiero: sentimento che contrassegna tanti giovani scrittori coetanei. In molti non si spiegano il successo di d'Annunzio, chiedendosi come sia possibile che in un tempo relativamente breve sia divenuto il rappresentante della letteratura italiana contemporanea oscurando molti artisti di valore:

---

<sup>18</sup> Per le letture di Pirandello e i testi ritrovati nella biblioteca pirandelliana, cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

<sup>19</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 19.

Noi domandiamo se valeva proprio la pena sottrarre quella misera robetta a questo o a quello scrittore francese, e se è giusto che il D'Annunzio debba continuare a godere la fama che gode da noi, prepotente e invadente così, da vietare ogni altra manifestazione letteraria, condannando al silenzio ogni altra voce; e se debba sul serio rappresentare lui la nuova letteratura italiana all'estero come se non avessimo altri scrittori che davvero s'ingegnano di render sinceramente e il meglio che per loro si possa la vita nostra, senza cacciare di furto le mani nei libri stranieri.<sup>20</sup>

Anche per quanto riguarda l'aspetto linguistico Pirandello è antidannunziano. Entrambi sono attratti dalla questione della lingua e seppure inizialmente appaiano legati a uno stile classico, riscontrabile dai primi componimenti poetici, arrivano presto a concepire strategie espressive differenti: Pirandello predilige la lingua del parlato, d'Annunzio quella della tradizione letteraria come mezzo per innalzare contenuti concernenti temi "bassi e volgari". Il siciliano polemizza spesso contro la lingua tutta letteraria del Vate definendola «insincera, meccanica, affettata; che non può considerarsi un mezzo espressivo moderno perché non è amabile, viva, personale, antiletteraria».<sup>21</sup>

Pirandello crede poco nella forza letteraria di d'Annunzio; a suo parere manca a quest'ultimo la forza di una propria idea, incapace di sperimentare nuovi temi o stili, dovendosi il più delle volte appoggiare ad altri scrittori, come Nietzsche o nel momento che scrive *Giovanni Episcopo* al grande Dostoevskij, cioè «rinnovarsi per lui vuol dire rinnovare i modelli imitabili».<sup>22</sup>

Per Pirandello l'antitesi di d'Annunzio è Verga a cui il conterraneo dedicherà più di un saggio. Lo scrittore dei *Malavoglia* si attesta per il siciliano come il più grande scrittore antiletterario, il poeta pescarese invece risulta essere "tutta letteratura" in cui poco o nulla

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 22.

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

<sup>22</sup> L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 1001 (lettera datata 7 giugno 1932).

c'è di realmente innovativo. D'Annunzio appare spesso esagerato, «arricchito di un preziosismo che gli impedisce di affrontare schiettamente la realtà a viso aperto e al contempo presentando testi che risultano in qualche modo disgiunti dal proprio tempo»,<sup>23</sup> ed è forse questa la critica più tagliente che Pirandello fece al suo coetaneo.<sup>24</sup>

Eppure, accostando i testi dell'uno e dell'altro non scarseggiano singolari prelievi di Pirandello rispetto al collega allora più affermato. Chi ha una minima conoscenza dei mutamenti letterari primonovecenteschi sa bene che in poco tempo il dannunzianesimo diviene un fenomeno letterario capace di condizionare filoni letterari diversi e non esente dall'influenzare un autore sempre attento alle mode letterarie e ai nuovi sperimentalismi come Pirandello. Il dannunzianesimo di Pirandello è alquanto composito «sia perché egli si espone a volte inconsciamente all'influenza dello scrittore abruzzese, sia perché adotta elementi propri della poetica del decadentismo, di cui in Italia D'Annunzio è il massimo esponente, anche se questi viene continuamente condannato da Pirandello».<sup>25</sup> Come ho più volte sottolineato, alcune componenti tipiche del Decadentismo lasciano l'impronta nell'arte letteraria del giovane Pirandello e in misura minore nelle opere mature. Questi elementi condivisi sono ben riscontrabili nei primi componimenti poetici.

L'esordio in poesia per Pirandello ha origine con la raccolta *Mal giocondo*. Essa recupera molte delle caratteristiche della poesia decadente e di quella tipica del dannunzianesimo.<sup>26</sup> Nelle opere giovanili d'Annunzio indulge sulla sensualità e sulla

---

<sup>23</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 24.

<sup>24</sup> L'ostilità di Pirandello nei confronti di d'Annunzio può manifestarsi a volte in modo esplicito e tagliente a altre volte con intenti parodici, ne fornisce alcuni esempi il saggio di P. PUPPA, *D'Annunzio vs Pirandello*, in «Archivio d'Annunzio», n. 5, 2018. Eurialo De Michelis ha operato una sistematica mappatura delle critiche dello scrittore siciliano nei confronti del poeta pescarese, di fatto per lo più ignorati con disdegnosa eleganza dall'autore de *Il Piacere*, cfr. EURIALO DE MICHELIS, *Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, Bonacci, 1976, pp. 197-245.

<sup>25</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 45.

<sup>26</sup> Sui temi e sullo stile poetico di Pirandello, cfr. FRANCESCO BONANNI, *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli, Morano, 1966.

sessualità, motivo da sempre presente nella letteratura occidentale che subisce un ampio trattamento nel Decadentismo servendosi di essa come mezzo di esplorazione del mondo interiore, che attraverso figure mitologiche fa sentire il suo eco anche nella prima opera poetica di Pirandello e nel poemetto *Laomache*.

Come in alcuni frammenti delle *Laudi*, Pirandello rievoca spesso la bella “epoca favolosa” della propria infanzia. Spesso la giovinezza si scontra con la vecchiaia come leggibile in un racconto esotico e naturalista, *I due giganti*, nel quale la fanciullezza viene dipinta come una “ninfa di bosco”.

Le affinità tra i due autori si fanno sentire nella frequenza delle scene erotiche, orgiastiche, sessuofobiche connesse all’universo dell’eros. Non mancano racconti che mettono in rilievo l’antico *topos* dell’incesto, tipico delle tante novelle pirandelliane, o casi in cui la donna è spinta alla prostituzione come sventura tragica o come necessaria doppia vita per appagare i propri stimoli sessuali. Spesso il sesso rappresenta una sorta di condanna, di punizione, di maledizione che conduce alla catastrofe, ne forniscono un esempio Andrea Sperelli, Stelio Effrena, ma anche «Marta Ajala che non riesce a rinunciare al proprio appagamento sessuale e alla relazione con l’altro e ciò la induce a rientrare nell’ordine stabilito da una società maschilista, non raggiungendo la piena emancipazione che ne era il suo obiettivo».<sup>27</sup>

Come il dannunzianesimo di Pirandello era debito non solo all’influenza giovanile di diretta provenienza dannunziana, ma forse ancora di più dal coevo contesto culturale permeato dal Decadentismo, così il pirandellismo di d’Annunzio, come sottolinea Zangrilli, è dovuto «più che alla dimestichezza con l’opera di Pirandello, alla sua familiarità con gli stessi scrittori classici (ad es. Sofocle, Aristofane, Pluto) e moderni, da Cervantes ai narratori

---

<sup>27</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 24.

russi di fine secolo, soprattutto Tolstoj e Dostoevskij, amati da Pirandello e discussi nei suoi saggi».<sup>28</sup>

Nella produzione dell'autore abruzzese è possibile percepire una linea pre-pirandelliana piuttosto chiara, già nel suo primo romanzo, *Il Piacere*, precedente alla prima prova di scrittura di Pirandello, *Mal giocondo* del 1889.<sup>29</sup> Ad esempio, Andrea Sperelli, che è forse il protagonista dannunziano che più assomiglia al suo autore, rispecchia pienamente connotati che lo avvicinano ai più famosi *disajutati* di Pirandello.<sup>30</sup> L'attesa iniziale del protagonista de *Il Piacere* nel rivedere la sua amante propone un personaggio nervoso, inquieto, in crisi «immerso nel lavoro dell'immaginazione e del ricordo, introverso e insieme riversato sugli oggetti che lo circondano, proprio come la loro immaginazione agita i personaggi pirandelliani nei momenti di crisi».<sup>31</sup> Mentre Andrea aspetta ansioso la sua donna, si porta davanti allo specchio guardando ogni singolo frammento di sé e si sofferma su una sineddoche del proprio corpo: la lucentezza dei propri denti.<sup>32</sup> Lo specchio è oggetto

---

<sup>28</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 75. Ad esempio, Miguel de Unamuno, in uno scritto in cui difende l'originalità della sua arte rispetto a quella pirandelliana, sostiene che «molti elementi del cosiddetto pirandellismo vigevano nel clima culturale e letterario di allora, e cioè prima che Pirandello diventasse un fenomeno culturale e uno scrittore alla moda. Infatti, confrontando la cronologia di certe opere di questi scrittori, per esempio *Giovanni Episcopo* del 1891 di D'Annunzio, *La vendetta* del 1899 di Unamuno, e *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, è chiaro che il basco e il pescarese toccano diversi argomenti e problematiche della poetica pirandelliana anni prima dell'agrigentino» (ivi, pp. 75-76).

<sup>29</sup> Per ulteriori informazioni sul pre-pirandellismo di d'Annunzio e di altri autori contemporanei, cfr. ID., *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo, 1995 e ID., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Sei, Torino, 1996.

<sup>30</sup> Una buona parte degli elementi che si condensano in quello che a posteriori è possibile definire come "pirandellismo puro" erano già contenuti in opere che d'Annunzio poté leggere. Ad esempio, Guido Mattei sostiene che molti elementi della poetica pirandelliana sono già ne *Il cadavere vivente* di Tolstoj che ispirò *Il fu Mattia Pascal* (GUIDO MATTEI, *La religiosità di Luigi Pirandello*, Milano-Roma, Gastaldi Editore, 1950, p. 89), altri come De Michelis affermano che in Pirandello c'è una forte presenza di Dostoevskij che ispirò anche d'Annunzio (E. DE MICHELIS, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in «Lettere italiane», XXIV, n. 2, 1972, pp. 187-191). Altri ancora, come Zangrilli, tracciano come matrice comune tra Pirandello e d'Annunzio il reciproco interesse per gli autori russi (Gogol, Puskin, Cecov), magari letti in traduzione francese e che furono effettivamente approfonditi anche da d'Annunzio nei racconti cronachistici raccolti nei suoi *Scritti giornalistici* (F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 75). Sull'influenza di Dostoevskij e Tolstoj nella scrittura dannunziana, cfr. LUIGI CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Milano, Cappelli, 1972, pp. 235-254.

<sup>31</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 76.

<sup>32</sup> L'esasperazione su un dettaglio del proprio corpo, sia per d'Annunzio che per Pirandello, è di sicura ascendenza di Gogol. Il romanzo di Vitangelo Moscarda, ad esempio, racconta di un naso che diventa simbolo di un cambiamento interiore, la scoperta della sua deformità è destinata a modificare le relazioni sociali,

che torna insistentemente nelle opere più fortunate di Pirandello, come anche l'exasperazione su una singola caratteristica contro la tendenza alla 'totalità dell'essere' tipica delle descrizioni classiche.<sup>33</sup> I protagonisti di Pirandello, come già Sperelli, si soffermano più volte su un segno particolare del proprio corpo, una deformità o una deroga a quella che si ritiene normalità. Quello di Pirandello è uno specchio che, «anziché avere una sola, unica, lastra, è stato rotto, dunque è franto in tanti piccole schegge le quali, invece di restituire l'immagine intera e chiara, ve ne riflettono una incompleta, dunque brutta e difettosa»,<sup>34</sup> è una scheggia che si sofferma su un minimo dettaglio che appare estraneo da sé proprio come si sente Vitangelo a causa di coloro che l'hanno moltiplicato e annullato.<sup>35</sup>

Come avviene più avanti anche nei protagonisti pirandelliani, la crisi di Sperelli si accentua nei momenti in cui aumentano le riflessioni e negli attimi in cui attraverso esse il personaggio si estrania da sé vedendosi frantumato tra le infinite possibilità dell'essere. Ma il protagonista de *Il Piacere* è incapace di guardare fino in fondo ciò che va oltre se stesso, per lui nessun tentativo di fuga dal malessere che attanaglia la sua vita, nemmeno

---

assurgendo al ruolo di protagonista, similmente accade per il protagonista del celeberrimo racconto *Il naso* di Gogol in cui, una mattina, l'assessore di collegio Kovalëv si sveglia senza il suo organo olfattivo che diventa protagonista dell'intera vicenda.

<sup>33</sup> Lo stesso Pirandello in un'intervista rilasciata a Vincenzo Bucci e apparsa nel 1920 sul «Corriere della Sera» dichiara: «Lo specchio? È la mia dannazione. Non solo, ma anche quella degli attori che devono rappresentarmi e del pubblico che va ad ascoltarmi. Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere e se rideva, non può più ridere. Nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro. Glien'hanno detto di tutti i colori. Non è vero niente. La verità è purtroppo questa sola: che è «uno specchio davanti alla bestia». Non voglio offendere chi vive. Chiamo bestia per intenderci la vita abbandonata a se stessa. E le bestie hanno paura dello specchio. E questo specchio ci si mette da sé. Tutt'a un tratto eccolo l| che si para contro ai personaggi, donde meno se lo aspettano, a sconcertare tutto, voglio dire, il loro pianto e il loro riso, che filavano così bene» (VINCENZO BUCCI, *Intervista a L. Pirandello*, in «Corriere della Sera», Milano, 28 febbraio 1920, ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Catanzaro, Rubettino, 2002, p. 130).

<sup>34</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 193.

<sup>35</sup> Anche per Elena, come accadrà per molti personaggi pirandelliani (es. *Trovarsi, Uno, nessuno e centomila*), lo specchiarsi incute paura e tristezza: «ella andò [...] verso un piccolo specchio antico [...] s'era messo il velo d'innanzi a quella lastra offuscata e maculata che aveva l'apparenza d'un'acqua torbida, un poco verdastra. Ora, si risovveniva. Quando vide la sua immagine apparire in quel fondo, ebbe un'impressione singolare. Un'onda di tristezza, più densa, le traversò lo spirito. Ma non parlò» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, cit., pp. 38-39).

un'allusione, e quei rapporti ossessivi di natura carnale, segni della sua inettitudine e solitudine, divengono sfogo e vizio attraverso cui assopire le malattie della modernità.

La crisi di Andrea cresce nel momento in cui ripensa a quell'amore per la seducente Elena, che nell'economia del testo raffigura il polo negativo del conflitto interiore dello stesso protagonista, che venendo a contatto con l'incarnazione della lussuria, scopre che quelle caratteristiche di erotismo e di sublimazione estetica a ella attribuite non sono altro che le sue, rivedendo in lei il suo riflesso, il suo doppio.<sup>36</sup> La donna, che torna per spiegare all'amante i motivi del suo allontanamento, si rivela allo stesso tempo un'identità sdoppiata tra amica e nemica. Così che Elena di oggi è continuamente messa in relazione con Elena di allora. Nel mentre in cui Andrea non accetta l'allontanamento della donna, cerca disperatamente possibili motivazioni che giustifichino la scelta della sua amata, creando alibi sempre nuovi, ingannandosi come accadrà per ogni personaggio pirandelliano. La motivazione del distacco di Elena è da ritenersi legata al motivo tutto terreno del denaro che squarcia il valore sublime della passione e dell'amore: quel tema economico e amoroso che si urteranno costantemente nelle opere pirandelliane, che se da una parte mettono in rilievo l'interesse dell'aspetto economico per la cultura primonovecentesca, dall'altra evidenziano la mancanza di valori nella modernità.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Come è stato messo in luce in maniera magistrale da Vittorio Roda, d'Annunzio arriva a toccare uno dei temi centrali della cultura europea di fine secolo: la crisi del soggetto indotta dalle grandi trasformazioni della modernità, che genera la molteplicità dell'io e mettono a dura prova l'antico valore di bellezza estetica (VITTORIO RODA, *Totalità ed anti-totalità nel ciclo della «Rosa»*, in ID., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 243-273). In realtà, come più volte ho sottolineato, a me sembra che d'Annunzio anticipi i temi fondamentali discussi degli autori modernisti senza mai arrivare alla totale distruzione e frammentazione dell'io ma immaginando costantemente un nuovo possibile eroe che nella sua interezza prova a vincere, non sempre riuscendoci, sulla crisi provocata dai mutamenti sociali e culturali. Così che, d'Annunzio pur cosciente del problema, si pone in una posizione diversa dagli autori del Modernismo: «non prospetta la pluralità multiforme dell'io come modo nuovo di rapportarsi al mondo, in sintonia con una mutata sua percezione, ma assume un atteggiamento negativo, di rigida condanna moralistica, in nome di una concezione ancora classica di una personalità unitaria, saldamente costruita e coerente» (G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, cit., p. 13).

<sup>37</sup> Non solo Elena del passato viene accostata ad Elena del presente ma è anche possibile vedere un gioco di sovrapposizioni, contrapposizioni, antitesi, paradossi e scambi di ruolo tra Elena e Maria. La natura pirandelliana dell'associazione delle loro immagini spesso suggerisce che Elena potrebbe stare per la Ferres e

Sperelli, come sarà tipico dei personaggi pirandelliani e dei grandi protagonisti del Modernismo,<sup>38</sup> si aggira in un vortice labirintico di emozioni e delusioni, illusioni e disillusioni, costruzioni e distruzioni, «combattuto da una moltitudine di umori e di sentimenti opposti, sempre in bilico tra l'incertezza e il dubbio»,<sup>39</sup> è lui stesso ad affermarlo: «Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna ormai ch'io mi rassegni».<sup>40</sup>

Non mancano occasioni in cui similmente a certi personaggi, come ad esempio sarà per Adriano Meis, Sperelli vive il rapporto con l'altro in modo idealizzato costituito di menzogne e inganni.<sup>41</sup> Come per molti antieroi pirandelliani, Andrea divinizza una donna che sia «immagine archetipa della fonte in cui immergersi per purificarsi e rinascere a nuova vita».<sup>42</sup> Maria non è molto distante da Adriana; ella è mitizzata dall'autore come una moderna Beatrice che riporta il suo Dante verso la salvezza celestiale, ma come nel rapporto Adriana-Adriano, anche questo sentimento è possibile finché è connotato di soli caratteri platonici. Nel momento in cui interviene il desiderio carnale, la relazione è costretta a implodere evidenziando la menzogna che si cela dietro le loro vite. Se il personaggio

---

viceversa. Gli stessi connotati fisici di una ricordano l'altra, nonostante Maria sia descritta come donna celestiale ed Elena come donna infernale, egli riconosceva in una le caratteristiche dell'altra. A volte, come nei romanzi pirandelliani, questa sovrapposizione tra le due donne tende a evocare un oltre e creare una terza immagine per cercare la conquista di un ideale irraggiungibile: «Gli balenò un pensiero folle. — Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'immaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perchè ideale...» (ivi, p. 282). Il frequente abbandono di Sperelli a questi processi associativi dell'immaginazione «mostra un personaggio iper-sensibile, come a livelli diversi lo sono tanti personaggi pirandelliani» (F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 81). La stessa personalità ambigua di Elena che mostra infinite sfaccettature anche opposte, non diverse da quelle della Nestoroff, «viene captato dall'amante osservando il (sor) riso di lei, una maschera che nasconde furbizia e intelligenza, gioia e rammarico, dolcezza e veleno» (ivi, p. 78).

<sup>38</sup> Mutterle precisa che: «il personaggio dannunziano anticipa con prepotente attualità la conformazione psicologica dell'inetto sveviano, e di tutta una serie di dissociati della letteratura novecentesca» (A.M. MUTTERLE, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 62). Tale tesi era già stata avvalorata da Salvatore Battaglia che annovera i personaggi dannunziani del *Ciclo della Rosa* nella categoria di inetti accanto agli eroi sveviani e pirandelliani (SALVATORE BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 355 sgg).

<sup>39</sup>F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 78.

<sup>40</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, cit., p. 286.

<sup>41</sup> L'aspetto della menzogna è messo in evidenza da A.M. MUTTERLE, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 56.

<sup>42</sup> F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio*, cit., p. 82.

pirandelliano è costretto a tornare dopo una fuga che non lo ha lasciato indenne da conseguenze, e che non permettano una reale reintegrazione nell'ordine primigenio ma è ormai obbligato a restare in disparte raccontando quel mondo perduto con una siderale distanza e forse con nuove consapevolezza, l'eroe dannunziano trova la sua felicità nell'arte o nei nuovi mezzi della modernità e mai in se stesso, non entrando mai nel vivo dei problemi della società a cui appartiene, forse perché mai giunto a vere riflessioni che gli permettono una comprensione totalizzante del "giuoco" di cui riproduce i caratteri più diabolici.

*Il Piacere* è dunque un romanzo che si costruisce «su una fitta rete di opposti come saranno tante opere di Pirandello»<sup>43</sup> e anticipa tematiche e strategie narrative che saranno sviluppate con ricorsività dall'autore agrigentino per mezzo di mascheramenti, autoconvinzioni, menzogne, finzioni, ombre.<sup>44</sup> È possibile affermare che d'Annunzio anticipa molti dei temi che oggi la critica riconosce come tipici dell'arte pirandelliana, il finale però mostra tutte le differenze tra i due autori. D'Annunzio appare non essere in grado di entrare realmente nell'anima del suo personaggio, affronta la sua crisi soltanto in modo superficiale, egli non predispone un finale realistico, bensì il suo eroe vince innalzandosi al di sopra del mondo circostante attraverso quell'arte che è ormai spogliata del suo antico valore sublime.<sup>45</sup> Sono storie che si ripetono ininterrottamente, seppur d'Annunzio ha in mente un preciso percorso tra i vari romanzi, il finale di ciascun'opera non porta mai il protagonista a una conoscenza in più del personaggio che lo aveva preceduto, continuando

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 79.

<sup>44</sup> Negli ultimi vent'anni sono stati pubblicati diversi saggi che trattano la categoria del doppio all'interno delle opere dannunziane, cfr. FILIPPO CABURLOTTO, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Libreria editrice Cafoscarina, 2007.

<sup>45</sup> Maurizio Giani afferma che la scrittura di d'Annunzio è stata raramente attratta dal "demone dell'ironia" e che la sua "arte" consiste «nella perfezione adamantina della sua prosa [...], questo dato è indice di un rapporto con la scrittura che ne privilegia la prima immediatezza del significare ed esclude metodologicamente il momento della riflessione.[...] Una scrittura, insomma, che vuole essere delibata come un prezioso elisir, anche quando d'Annunzio scruta nella psiche dei personaggi, per così dire attento soprattutto alla superficie della loro interiorità» (MAURIZIO GIANI, *Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio*, in «Archivio d'Annunzio», n. 7, 2020, pp. 78-79).

a vivere Andrea del suo Estetismo e Paolo Tarsis in piena consonanza con la Modernità.<sup>46</sup> Anche nel momento in cui il protagonista da lui creato appare sconfitto, non si rassegna a quell'amaro destino e si sforza di costruire un nuovo eroe che sia in grado di vincere e di adattarsi ai tempi moderni. D'Annunzio sa creare il proprio personaggio con un'abile orchestrazione di più elementi «sfruttando mondanità e scandali, amori plateali e trasgressivi, debiti e lussi, diversamente atteggiandosi in un'altalena tra superomismo e francescano misticismo e ribaltando in positivo ogni possibile cifra negativa».<sup>47</sup> Il personaggio pirandelliano viene invece risucchiato costantemente dalla società che lascia sulla sua pelle i graffi dei mille affanni, scegliendo poi di esiliarsi da quel mondo, di rimanere escluso a livelli diversi dalla società attraverso quel percorso già descritto che va da Marta Ajala sino a Vitangelo Moscarda, in cui ognuno riempie una tessera nell'universo di conoscenza del suo autore: «se Mattia Pascal è rimasto intrappolato in un equivoco formale, mentre Serafino Gubbio si è liberato da ogni fraintendimento a costo di rimanere legato ai meccanismi del suo marchingegno infernale, Vitangelo Moscarda, [...] riesce a essere totalmente e autenticamente libero, a uscire dalla forma per farsi disponibilità di tutte le forme, seguendo l'evolversi della vita in lui e in ciò che lo circonda».<sup>48</sup> Vitangelo riesce a vincere i condizionamenti sociali solo nel momento in cui diviene realmente capace di «vedersi vivere – che, da solo, è fatto innaturale e quindi in sé nocivo – ma a esistere in tutte le cose, a farsi centomila, cioè nessuno, per la prima volta superando il rifiuto della vita,

---

<sup>46</sup> Se è vero, come afferma una parte della critica, che Sperelli è simile agli *ieron pharmakos* di Pirandello, perché viene distrutto dalla violenza della propria attività interiore e riflessiva, è anche palese che Sperelli nel suo percorso all'interno del romanzo non sopraggiunge mai a quei risultati a cui invece approda l'ultimo eroe pirandelliano; così che l'eroe dannunziano ripete in modo circolare i suoi errori perdendo prima la sua Elena e poi Maria; in tal modo il cerchio narrativo si chiude nella definitiva emarginazione del personaggio, ma rispetto alla solitudine autoimposta di Vitangelo, quella di Andrea non è una scelta ma una conseguenza della sua incapacità di cambiare la propria *forma mentis*.

<sup>47</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, cit., p. 318.

<sup>48</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 183.

ossia la morte, e affermare così l'inesistenza vera e propria»<sup>49</sup> rinunciando per sempre alla propria 'carta d'identità'.<sup>50</sup> Vitangelo non prova solo a isolarsi, come aveva fatto Pascal, o a mimetizzarsi con la cinepresa, come Serafino, ma si estrania da sé e dagli altri: solo così è possibile pervenire a quell'Oltre che ho affermato essere nuova meta per questi personaggi, i quali deformandosi sconfiggono la morte dell'anima e la malattia che da sempre li rende schiavi di se stessa.

D'Annunzio si confronta certamente con la modernità ma a essa dà risposte regressive, per reazione al moderno esalta l'Estetismo, e anche quando entra nello spirito

---

<sup>49</sup> *Ibidem*. Vitangelo riesce a completare il proprio processo evolutivo evitando di dibattersi esclusivamente contro l'estraneità altrui: «egli comprende che il vero nemico da combattere, in fondo, è il forestiero che ha dentro, essendo egli duplice e molteplice agli occhi degli altri e quindi, in realtà, non univoco nemmeno per se stesso, tanto da un punto di vista diacronico, quanto sincronico» (*ibidem*). Prova di ciò è il paragrafo *Bel modo d'esser soli!*, del Libro Primo, in cui Vitangelo vuole abbattere l'idea che per vivere in solitudine basti isolarsi, ad esempio in una stanza, ma ciò non basta in quanto il sovvenire dei ricordi ci mostra assiduamente un altro noi, quello di un tempo passato, sicuramente differente da quello attuale, tenendo conto che uno specchio sarà sempre lì presente, gettandoci in faccia una realtà almeno duplice se non multipla in tutti gli istanti. Questo bisogno dello specchio con cui confrontarsi dimostra che, «se prima i personaggi pirandelliani cercavano di risolvere la loro persona attraverso il sofferente confronto con il prossimo, il nostro ora trova l'illuminazione perché sposta totalmente l'ottica su di sé, tanto da sfruttare anche l'approccio altrui per modificarsi non in funzione del mondo esterno, ma di quello interiore» (ivi, pp. 183-184). Lo stesso Vitangelo afferma: «dunque per gli altri sono quell'estraneo sorpreso nello specchio: quello, e non già io quale mi conosco: quell'uno lì che io stesso in prima persona, scorgendo non ho riconosciuto. Sono quell'estraneo che non posso veder vivere se non così, in un attimo impensato. Un estraneo che possono vedere e conoscere solamente gli altri, e io no» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 20).

<sup>50</sup> Avevano fallito nelle intenzioni sia Mattia sia Serafino: «al primo non solo restano un nome e un cognome, ma addirittura l'appellativo "il fu", sempre lì a ricordargli l'insuccesso della sua impresa e, soprattutto, della sua stessa esistenza, cui lui, tuttavia, seguita a rimanere attaccato; Serafino si ritrova ugualmente appiccicati nome e cognome e, in più, l'epiteto di "operatore", marchio indelebile della sua condanna, questa volta scelta senza rimpianti, ma pur sempre tale. [...] Moscarda tocca, invece, il massimo dell'individualità proprio annullandosi nel Gran Tutto che lo circonda, recuperando una pienezza e un'autenticità primigenie, stretto in unione filiale con la grande madre terra, simbolo della ciclicità senza tempo, la quale non teme la morte e non chiude in se stessa la vita» (F. BARILLI, *Umore e ironia*, cit., p. 204). Sull'importanza dell'onomastica per Pirandello mi limito a ricordare L. SEDITA, *La maschera e il nome*, cit. Diversamente da quanto accade con i personaggi di d'Annunzio, quella di Vitangelo si prospetta un'amara vittoria: egli ha ormai perso tutto, non è più nessuno, si è slegato per sempre dalla comunicazione con l'altro, ha capito il senso della vita ed è finalmente protagonista delle proprie azioni quando ha ormai compreso l'inutilità di tutto ciò che lo circonda e soprattutto di quella identità che tanto lo ossessionava in principio. Vitangelo stesso dichiara «Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me ma in ogni cosa fuori» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 191). E ancora quell'allontanamento dalla moglie e dalla società rivela al protagonista la giustezza del suo percorso, egli stesso afferma «come fui solo, stranamente quasi ilare d'improvviso, pensai: "Sono libero! Se n'è andata via!"». Ma non mi pareva vero. Avevo l'impressione curiosissima che se ne fosse andata via per farmi la prova della giustezza della mia scoperta, la quale assumeva per me un'importanza così grande e assoluta, che in confronto ogni altra cosa non poteva averne se non una molto minore e relativa: anche se mi faceva perdere la moglie; anzi proprio per questo» (ivi, p. 146).

moderno attraverso Paolo Tarsis appare incapace di giudicare in modo oggettivo la realtà che trova davanti a sé. Pirandello, diversamente, si confronta direttamente con la modernità cercando di comprenderla nei suoi infiniti risvolti, scoprendo l'impossibilità di uno sguardo unico e oggettivo, egli entra «nella profondità della vita, apparentemente ottenebrata dalle ombre del crepuscolo ma che si mostra, a un'analisi più sottile, illuminata da tutte le luci dell'aurora. Le forme della vita sono, in fondo, misere marionette!, a confronto di un pullulare di verità e di sensazioni così vive e vere, troppo spesso trascurate dalla distrazione».<sup>51</sup> L'autore agrigentino giunge a contemplare l'aspetto multiplo della realtà e della modernità e si relaziona con essa attraverso tecniche e strategie che scaturiscono dalla propria contemporaneità senza cercare risposte nella classicità. Il suo sguardo è rivolto verso i comportamenti dell'agire umano, mira a una esplorazione che si muove oltre ciò che appare, ciò che non si palesa nell'arte letteraria dannunziana, «fin dentro i recessi delle coscienze, per cogliere anche solo un granello di essenza pura, di verità inoppugnabile, di senso assoluto».<sup>52</sup> Pirandello raggiunge «un luogo non visibile all'occhio 'fisico', ma pur sempre un luogo vivo e pulsante. Da questa 'regione esistenziale' eradica un segno, un tratto, una verità, ma sempre una verità di luce che folgora l'individuo stesso, lasciandolo tramortito: lo acceca e destabilizza».<sup>53</sup> Da tutto ciò deriva questa necessità, a cui ho fatto riferimento più volte in questa tesi, di classificare i due autori separatamente e di ricongiungere Pirandello, attraverso uno sguardo che si apre oltre la propria nazione, ai coevi autori europei con cui condivide, nella sua singolarità, temi e stili.

È in questa affinità, conseguenza di letture condivise, oltre a un simile contesto sociale e culturale, che si nascondono due maestri della letteratura italiana così vicini e così

---

<sup>51</sup> G. GUERCIO, *Fenomenologia dell'inconscio*, cit., p. 171.

<sup>52</sup> Ivi, p. 376.

<sup>53</sup> Ivi, p. 377. Sull'occhio inquisitorio e superiore di Pirandello, cfr. PAOLO GIURANNA, *L'occhio inquisitivo e l'occhio addogliato di Pirandello*, in «Ariel», n.1, 2004.

lontani che hanno saputo innalzare la letteratura italiana a un piano europeo divenendo d'Annunzio il più grande autore del Decadentismo italiano, che riesce ancora a creare attorno a sé meraviglia attraverso la sua arte da vero esteta, e Pirandello il più grande autore del Modernismo italiano, capace di entrare nel caos del moderno e nelle viscere umane attraverso un 'occhio superiore' e una mente tesa insistentemente alla riflessione, non smettendo a cento anni dalla pubblicazione del suo grande successo teatrale, *Sei Personaggi in cerca d'autore* (9 maggio 1921 al teatro Valle di Roma) di influenzare la letteratura contemporanea italiana e mondiale.

#### **4.3. I maestri del Modernismo europeo: contatti e affinità tra Joyce e Pirandello**

Federico Bertoni nel suo saggio *Realismo e letteratura* afferma: «lungo vie diversissime, scrittori come Mann, Conrad, Musil, Joyce, Kafka, Proust, Larbaud, Woolf, Mansfield, Richardson, Svevo, Pirandello, Tozzi, Schnitzler, Broch, Hamsun o Faulkner e Henry James prima di loro attuano la stessa fuga dal vicolo cieco del naturalismo»<sup>54</sup> ma con modalità e tecniche di approccio diverse. Quando si dibatte di Modernismo bisognerebbe utilizzare il termine plurale “modernismi”. In una realtà che si fa sempre più articolata, gli autori si relazionano con questa complessità con differenti approcci, ma tutti con lo stesso principio di allontanamento dall'ordine imposto dalla società ottocentesca.

Uno dei tratti distintivi di tutta la letteratura modernista è riscontrabile nel forte slancio reattivo contro le tendenze letterarie passate a favore di un forte tasso di sperimentalismo. Il romanziere modernista «si emancipa - ma non del tutto - dallo scientismo realista in favore di una visione sempre più saldamente legata alle facoltà soggettive».<sup>55</sup> La

---

<sup>54</sup> F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 266-267.

<sup>55</sup> RICCARDO CAPOFERRO, *Il campo modernista: una mappa transnazionale*, in *Il romanzo modernista europeo*:

distanza con il passato è ben visibile in quella energica presa di distanza dalla figura paterna di carattere autoritario che pullula nelle opere di Tozzi come di Virginia Woolf. Il rapporto con il padre è il nodo oscuro da cui si svolge il dramma interiore dell'eroe: spesso il ritorno in famiglia costituisce la chiave di volta del romanzo ed è indispensabile per penetrare le dinamiche profonde della malattia dell'io. Nei diversi romanzi «i costumi dei padri sono involucri vuoti trasformati in gabbia, come la famiglia patriarcale alla quale Mrs. Ramsay si è immolata».<sup>56</sup> Questa sorta di attitudine allo scontro non si limita alla dimensione familiare o paterna ma colpisce le istituzioni esistenti, non mancano casi di protesta contro i falsi valori classici e bigotti o la critica alla burocrazia e alla giustizia come leggibile da *Il processo* di Kafka. Il nuovo romanzo modernista da una parte è teso al superamento epocale del passato, dall'altra parte è rivolto verso una nuova fondazione che lotti contro la finzione sociale del secolo XIX e contro le labili illusioni del romanzo ottocentesco.

Il Positivismo aveva già in sé delle forze antitetiche che nel tempo inesorabilmente avevano lasciato ferite profonde a quella elaborazione antropocentrica dell'uomo come 're dell'universo' evidenziando tutta la fragilità e il delirio di onnipotenza. Le nuove scoperte tecniche perfezionarono la vita dell'uomo ma nuovi "pensatori", Darwin, Nietzsche, Freud, Einstein, forse inconsapevolmente, colpirono direttamente al cuore tutte le classiche categorie del passato. Se l'Ottocento aveva decantato la vittoria dell'uomo, il Novecento la nega riconoscendo in esso tutta la fragilità e precarietà della vita.<sup>57</sup>

---

*autori, forme e questioni*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpe, Roma, Carocci, 2019, p. 49.

<sup>56</sup> Ivi, p. 54.

<sup>57</sup> In un saggio uscito nel 1917 nella rivista «Imago» con il titolo di *Una difficoltà per la psicanalisi*, Freud identifica tre grandi ferite o umiliazioni che la scienza moderna ha inferto al narcisismo dell'uomo. La prima è la rivoluzione copernicana in cui l'uomo non è più al centro dell'mondo e la Terra non è altro che una minuscola parte dell'Universo. La seconda è rappresentata dalle innovazioni biologiche di Darwin, il quale mette in luce la derivazione dell'uomo dagli animali, senza presupposti di privilegi, ciò va a minare il campo religioso che vivrà a inizio Novecento una forte crisi. Infine, Freud stesso con la scoperta dell'inconscio attraverso cui l'uomo scopre di non essere padrone di se stesso e viene a conoscenza di ciò che ha rimosso o di ciò che nemmeno lui sa di sé, cfr. S. FREUD, *Introduzione al Narcisismo*, a cura di Renata Colorni, Torino, Bollati Beringhieri, 1977 (1914).

In quell'arco di tempo che va dall'inizio del Novecento fino all'inizio della Seconda guerra mondiale, la narrativa europea si adopera ad abbattere i confini ordinari, «raccontando ciò che non è visibile, che agisce secondo economie diverse da quelle della vita pratica, e che non ha vocabolario con cui essere tradotto: ossia la vita psichica e di concerto il mondo delle emozioni, la percezione soggettiva del tempo, i desideri inconsapevoli, la scissione tra pensiero e azione, in alcuni casi l'inconscio ingenerale».<sup>58</sup>

Se la letteratura ottocentesca riproduceva il principio mimetico e riteneva che la realtà fosse pienamente rappresentabile, questa concezione della vita e dell'arte verrà messa in discussione dallo spirito caotico e magmatico del Novecento. Per l'autore modernista la realtà è una sorta di puzzle, «non solo perché le singole parti non appaiono in ordine, ma anche perché alcune parti proprio mancano e bisogna in qualche modo recuperarle, rintracciarle o reinventarle»;<sup>59</sup> motivo per cui la narrazione oggettiva e mimetica della realtà deve cedere il posto a una narrazione tutta soggettiva, non più una verità oggettiva ma una tutta individuale che rifugge le «ragioni mondane, sociali, teleologicamente ed euristicamente stabilite, e si afferma come l'unica accettabile e, dunque, anche la sola degna di essere tramandata, raccontata, narrata, scritta».<sup>60</sup>

La verità a cui tendono i diversi scrittori, senza mai raggiungerla, appare tutt'altro che cristallina e fluida ma si presenta sempre «“in situazione”: ossia valida a seconda dei contesti, e destinata ad essere rimodulata».<sup>61</sup> Tutto è relativo, «l'autore modernista tenta di decifrare questo groviglio di punti di vista proponendosi non come conoscitore della verità bensì del relativismo».<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> M. TORTORA, *Introduzione*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., p. 13.

<sup>59</sup> G. GUERCIO, *Fenomenologia dell'inconscio*, cit., p. 221.

<sup>60</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 49.

<sup>61</sup> M. TORTORA, *Introduzione*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., p. 15.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

Questi autori provenienti da tutta Europa vogliono rappresentare in pieno il ‘mondo nuovo’. In assenza di una scuola o di un manifesto diviene normale che ognuno si adoperi in maniera diversa, così che il Modernismo italiano appare, e in fondo lo è, completamente discorde da quello anglosassone. Ma anche i diversi autori che afferiscono alla corrente trattata nel medesimo paese, rivelano più differenze che somiglianze. Ciò non deve indurre a non ricercare un possibile minimo comune denominatore tra così tanti modi di avvicinarsi alla modernità, che da una parte consenta l’identificazione di questo eterogeneo gruppo di autori e dall’altra parte salvi le differenze pur esistenti tra le diverse poetiche.

Collocare il Modernismo italiano in un contesto geografico più ampio diviene necessario nel rivalutare quel presunto ritardo letterario che spesso è stato evidenziato, con forse troppa superficialità, dalla scrittura critica precedente.

Il Modernismo europeo ha genesi nelle grandi città cardini dell’epoca come Vienna, Zurigo, Praga, Londra e Trieste, città in cui poetiche e pensieri distanti e talvolta divergenti si incontrano destinando al pubblico veri e propri capolavori. La metropoli, centro di sviluppo del Modernismo, incanta e diviene rilevante nei tanti scritti di questi autori: «la città trasferisce al modernismo i suoi ritmi, la sua esperienza di velocità e di lentezza, di connessione e di disconnessione; stabilisce gli ideali modernisti di produttività, e va mano nella mano con gli inalienabili ideali di mobilità e cosmopolitismo».<sup>63</sup> La rappresentazione della città moderna acquisisce valore da protagonista, si pensi alle critiche di Pirandello nei confronti della ‘meccanica’ Milano e della sua gente, o la Roma di Serafino che lo respinge e lo esclude e si mostra già in apertura di romanzo quale terra dell’inaccessibilità e del mistero,<sup>64</sup> così, con uno sguardo aperto alla letteratura europea coeva, numerose sono le

---

<sup>63</sup> RUBEN BORG, *Modernismo europeo: come nasce e che cosa vuol dire il concetto*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., p. 30.

<sup>64</sup> Mentre Serafino osserva la bellezza di Castel Sant’Angelo afferma: «Le grandi architetture umane, nella notte, e le costellazioni del cielo pare che s’intendano tra loro», così che i grandi edifici romani sembrano

critiche alla città moderna e alla sua gente, esemplare è la folla di anime non morte della *Terra desolata* di Eliot o la gente che popola la Cacania nell'*Uomo senza qualità* di Musil o ancora la Londra di Conrad «presentata come una città soffocata dalla sporcizia e dalla nebbia, una confusione di poliziotti e informatori che agiscono nell'ambito del loro lavoro quotidiano come degli automi». <sup>65</sup>

In maniera sintetica e necessariamente parziale accennerò in questo finale di tesi a un possibile confronto, a grandi linee, tra Pirandello e Joyce, quest'ultimo preso come rappresentante dell'intera categoria del Modernismo non italiano, per evidenziare come tra i due autori ci siano diverse somiglianze, pur vivendo rispettivamente in due aree culturali e geografiche distinte. <sup>66</sup>

Per comprendere lo sviluppo e gli esiti del romanzo modernista in Joyce e rintracciare punti di congiunzione con il romanzo pirandelliano occorre partire dal racconto breve, genere letterario che sembra vivere una rinascita all'inizio del Ventesimo secolo e che vede un profondo impegno del giovane autore irlandese. Questa modalità narrativa si dimostra «particolarmente adatta a rappresentare l'episodica e frammentaria esperienza del soggetto, posta al centro dell'indagine modernista», <sup>67</sup> oltre che aderire perfettamente alla nuda rappresentazione dei pensieri così come appaiono nella mente, prima di essere riorganizzati logicamente in frasi: ciò che si è solito definire “flusso di coscienza”. Il racconto modernista

---

irraggiungibili ed estranei quanto la volta celeste (L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 53).

<sup>65</sup> R. BORG, *Modernismo europeo*, cit., p. 37.

<sup>66</sup> «Nel 2004 la stampa italiana ha presentato *Il Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello e l'*Ulysses* di James Joyce, che sono forse i romanzi più famosi dei due autori, come opere unite da un centenario circostanziale. Nel giugno del 1904 “La nuova Antologia” pubblica l'ultima puntata del nuovo romanzo di Pirandello e il 16 giugno 1904 è il giorno in cui Joyce fa svolgere le peregrinazioni di Leopold Bloom e Stephen Dedalus a Dublino. Questo centenario è stato un momento eccezionale in cui si è creato negli ambienti letterari d'Europa un ponte Roma-Dublino dove ognuno dei due libri è stato commemorato» (K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 14).

<sup>67</sup> ANNALISA VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., p. 213. Inoltre, il racconto breve diviene «uno strumento formidabile per descrivere le difficoltà che l'uomo moderno incontra nel rapportarsi con la realtà, nello stabilire una connessione permanente e significativa tra vita psichica e mondo esterno» (*ibidem*).

presenta solitamente una struttura circolare «per cui la fine della storia coincide con un ritorno al punto di partenza in cui si è acquisita maggiore consapevolezza rispetto agli eventi o ai personaggi, oppure i personaggi hanno compreso qualcosa in più di se stessi, anche se i pochi eventi e le questioni affrontate sono destinate a non trovare mai una conclusione definitiva o pienamente soddisfacente». <sup>68</sup> È una narrazione tesa alla riflessione: «sono per lo più le vicende psicologiche del personaggio a dare il ritmo alla narrazione e a determinati esiti, non sono presenti molti fatti ma un evento improvviso di tipo epifanico sconvolge la fittizia vita del personaggio denudandolo delle maschere come avviene in ogni romanzo o novella pirandelliana». <sup>69</sup> Nella coscienza di questi personaggi inaspettatamente si apre una voragine che muta l'angolo visuale ed esibisce elementi nuovi con cui fare necessariamente i conti.

Nonostante il successo di Joyce è dovuto per lo più ai romanzi, ciò non significa che l'autore abbia abbandonato nell'età matura il genere breve, ma ha saputo ben incorporarlo nei grandi romanzi. La forma breve diviene una unità minima della narrazione joyciana e ciò è ben visibile, ad esempio, nel suo *Ulisse* in cui non a caso il termine “capitoli” è sostituito da quello di “episodi” in cui ognuno di essi rappresenta un fatto concluso in sé che s'inserisce nell'azione principale del poema. Questa forma episodica, di capitoli multipli, è in parte riscontrabile anche nei romanzi pirandelliani. <sup>70</sup>

---

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

<sup>69</sup> F. BARILLI, *Umore e ironia*, cit., p. 23. Si è già affermato in precedenza che il genere che sembra più aderente alla realtà per Pirandello è la novella o gli scritti brevi: «ciò dipende dalla scomposizione concettuale che si attua a livello di contenuto e che deve muoversi di pari passo con quella della pagina scritta, la quale scioglie la difficoltà di abbandonare la trama e i ruoli tradizionali riducendo la propria lunghezza» (ivi, p. 24). Renato Serra afferma che c'è «un'intenzione di realismo più penetrante nel Pirandello, con una ricerca di particolari duri umili silenziosamente veri, che dovrebbero far scoppiare i contrasti della pietà e dell'umorismo: ma quella ricerca e quella precisione è proprio ciò che pesa di più nelle sue pagine, che gli dà quella particolare ingratitudine delle fatiche accurate e un po' sciupate: il suo bozzetto val più della novella; e la novella molto meglio del romanzo», cfr. RENATO SERRA, *Le lettere, Scritti letterari, morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 433.

<sup>70</sup> Pirandello si spinge oltre la divisione in capitoli-episodi. Ogni breve capitolo presenta un titolo che si rivela «mezzo efficace per fermare la pluralità d'atteggiamenti dell'homo absurdus» (G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 14). Come afferma Zava nel suo saggio, riprendendo il magistrale lavoro di

Ma passando al genere cui più volte ho fatto riferimento, ovvero la forma romanzo modernista, a una prima lettura di una delle opere più famose di Joyce pubblicata nel 1916, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ci si rende conto dello iato che si crea tra quest'opera e la tradizione precedente e come invece ci siano a posteriori molti punti di condivisione con le opere pirandelliane. La narrazione perde la sua connotazione oggettiva divenendo informale e colloquiale, la vicenda smarrisce la sua ordinaria linearità ed è sospesa in un tempo nuovo, quello dei ricordi e della coscienza che riproduce per iscritto il pensiero del protagonista.

In *Il ritratto dell'artista*, si hanno cinque blocchi narrativi che rappresentano cinque unità drammatiche come tappe nella vita di Stephen. La prima infanzia, tema che domina anche le varie opere pirandelliane, in cui una funzione primaria è assegnata al ruolo della famiglia e dell'educazione. Il secondo blocco tratta l'età del collegio, le prime amicizie e i primi problemi che attanagliano la vita di ogni giovane. Continua poi la narrazione con il primo amore e la successiva drammatica scoperta della sessualità, evento generalmente nefasto per i personaggi dei testi di Pirandello, così come per Stephen, che da un precedente mondo tutto teso alla spiritualità viene catturato dal fascino del peccato e della carnalità. Dopo una breve attrazione adolescenziale verso la sessualità e la scoperta del proprio corpo, attraverso le parole del padre e l'influenza che ha su di lui la cultura religiosa, entra a contatto con il senso di peccato legato all'eroticismo che porta chi prosegue la strada di Lucifero a una terribile tortura infernale. Scoprendosi come un peccatore impuro e immorale, sceglie di fare

---

Mazzacurati, la titolazione umoristica è «frutto della tradizione francese della traduzione del *Tristram Shandy*, in particolare di Joseph Pierre Frénais che realizzò “un impasto di titoli di conio un po' particolare, per orientare attraverso di essi il lettore comune nella fitta selva che ben conosciamo”» (A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni*, cit., p. 14 e G. MAZZACURATI, *L'arte del titolo. Da Sterne a Pirandello*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 320). Inoltre, la titolazione umoristica al di là della sicura influenza sterniana è riscontrabile nei testi di Pirandello anche grazie ad alcuni racconti di Cantoni (*Un re umorista, L'illustrissimo*) che, come ho già evidenziato, fu maestro per l'agrigentino, cfr. A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni*, cit., p. 14.

sacramento della penitenza così da poter essere finalmente in pace con se stesso e con ciò che lo circonda, decidendo con fermezza di cambiare la propria esistenza, praticando una vita morale e religiosa più accettabile. Inizia in questo momento una vita tutta tesa alle ideologie cristiane e ai buoni comportamenti che la società ritiene tale, quella struttura sociale e culturale che diviene ben presto una prigione per i protagonisti pirandelliani che si sentono costretti a uniformarsi a essa perdendo di vista la propria singolarità. Sin da subito, Stephen scoprirà che pur impegnandosi non riesce fino in fondo a liberarsi da quei bisogni fisici e nell'istante che gli viene proposto di prendere i voti, appare di fronte ai propri occhi, in modo epifanico, quel possibile futuro che egli non vorrebbe per la propria vita. Intanto si lascia dietro lo squallore familiare e le grida folli che ha sentito venire dal convento delle monache e inizia il suo progresso simbolico all'università dove scopre un mondo ricco di rivelazioni, ed è qui che si mostra a lui una seconda grande epifania ovvero la scoperta del suo talento letterario che sembra potergli conferire la felicità che sin dall'inizio della trama sembra costantemente ricercare, seppur dovrà pagare lo scotto nel comprendere che anche i professori universitari sono «privi di immaginazione e hanno orizzonti limitati, e si accorge che l'entusiasmo degli studenti viene smosso soltanto da cause che Stephen rifiuta di condividere».<sup>71</sup> Se la *pars destruens* consiste nel distacco dal ruolo che di lui aveva scelto quella società bigotta di appartenenza, la *pars construens* è segnata dalla scoperta certa e indubitabile, da parte del protagonista, della sua vocazione artistica, che alla vita tutta religiosa si oppone in mondo inconciliabile. Da questo momento in poi Stephen sa che il suo destino è quello di scrivere, di creare. La dedizione artistica non può essere solo un'appendice alla sua vita 'monastica', una zona franca dove essere realmente se stesso, ma dovrà divenire un impegno totalizzante che cancella tutti gli altri: «Stephen come Silvia,

---

<sup>71</sup> K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 99.

protagonista pirandelliana, rivendica il diritto di essere un artista diverso dall'umanità comune grazie al suo dono di creare». <sup>72</sup> La scrittura come surrogato a una vita triste è una linea che lega questo personaggio a quelli di d'Annunzio e alla cultura letteraria tipica dell'Estetismo, oltre che a Pirandello che crea per i suoi personaggi un finale tutto teso all'arte della scrittura diaristica. Stephen come Mattia Pascal comprende che per sentirsi ancora vivo deve dedicare il resto della sua vita alla scrittura. Da questa scoperta capitale discendono una serie di corollari inevitabili. Oltre a rifiutare quel ruolo che altri avevano scelto per lui, deciderà, come i grandi autori classici, di lasciare la sua terra e i suoi cari viaggiando in Italia, in Svizzera e infine a Parigi per sviluppare il suo talento artistico come scrittore e per liberarsi da quella paralisi che è intrinseca nella sua città e nei concittadini che la abitano. <sup>73</sup>

L'obiettivo di Joyce è quello di rappresentare simultaneamente sia la realtà interna e psichica del personaggio sia l'atteggiamento che è costretto a tenere conformandosi a una forma che del soggetto vuole la società. Ma come accade nei romanzi di Pirandello questa doppia realtà non può mai essere rappresentata nella sua totalità ma è sempre e solo parziale,

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 101.

<sup>73</sup> Il tema dell'esilio e del continuo movimento da una città a un'altra è ben visibile anche nelle opere di Pirandello in cui personaggi diversi sono continuamente in cammino e costretti infine a ritornare nella loro terra, sorprendentemente non l'ultimo eroe, Vitangelo Moscarda, il quale sceglie di essere un esiliato dalla vita appartandosi in un mondo fuori dalle prigioni sociali in una sorta di serenità francescana. Come quel Pirandello che esilia il suo Mattia Pascal dalla sua terra e dalla vita (dopo che lui stesso era fuggito da Girgenti), così il giovane James prospetta per il suo protagonista (e per sé) un futuro libero dal mondo caotico e pericoloso quale quello irlandese. Questo tema oltre a essere presente nelle opere, è fondamentale anche nella vita dei due autori che cercano di fuggire dalla propria terra per augurarsi una vita migliore. «Se l'*Irishness* e la sicilianità non offrono in *situ* soluzioni gratificanti ai personaggi di Joyce e di Pirandello, l'unica soluzione è quella di rispondere alla chiamata di un esilio autoimposto, di trasferirsi altrove e di scriverci sopra con ironia. Il distacco fisico dal luogo natio diventa centrale al processo creativo [...] Joyce e Pirandello si lasciano alle spalle le loro isole per rifletterci sopra, e susseguentemente per attuare la catarsi permeandone le loro opere. Solamente dopo essersene allontanati tramite l'esilio, Joyce e Pirandello possono affrontare l'*Irishness* e la sicilianità nella scrittura [...]. Questi scrittori non avrebbero scritto dell'Irlanda e della Sicilia senza l'esperienza dell'esilio che li ha aiutati a "capire il gioco" delle realtà irlandesi e siciliane» (ivi, p. 96). Lo stesso Stephen confessa che l'esilio è un'arma per verificare le condizioni del suo paese: «I can, using for my defence the only arms I allow myself to use- silence, exile, and cunning», cfr. JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*, a cura di Chester Anderson, New York, Viking Press, 1968 (London 1916), p. 247.

disorganica e arbitraria e quindi non portatrice di un senso univoco o di un messaggio fonte di insegnamento per il lettore.<sup>74</sup>

Se questa doppia realtà non può essere sempre spiegata e se talvolta rimane misteriosa e indecifrabile per lo stesso protagonista-autore, è normale che il silenzio perviene a un ruolo mai avuto in precedenza. Il “silenzio”, momento di intimità, separazione dalla rumorosa folla, attraverso il parallelo processo di riflessione diviene scoperta di nuove consapevolezza: si ha allora il silenzio interiore di Pirandello o il monologo e il flusso di coscienza tipico di Joyce. Il non detto, l’inesprimibile, le elissi entrano integralmente nel processo di produzione dell’artista facendo un ‘rumore fortissimo’ nella vita dei personaggi che iniziano a valutare il mondo che li circonda con occhi differenti. Per la prima volta il silenzio sembra parlare più di mille parole, l’autore modernista non riempie le sue pagine di frasi ma di ragionamenti non sempre pronunciati. L’autore-personaggio appare inabile a riferire ciò che ha nel cuore e non mancano occasioni in cui volontariamente sceglie il silenzio come risposta all’ammasso assordante di una folla che correndo nel mondo infernale

---

<sup>74</sup> Alla fine de *Il fu Mattia Pascal* Mattia afferma, dopo aver discusso il suo racconto con don Eligio, di «non saper vedere che frutto se ne possa cavare» dalla sua storia (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 315), «rigettando un possibile scopo didattico o pratico per il romanzo, sia per se stesso che per il lettore, così da evidenziare la mancata funzione formativa delle opere moderniste oltre a certificare, come tipico dell’atteggiamento umoristico, una situazione non sanata (e per certi aspetti non conclusa), con il protagonista fuori da ogni normale coordinata a livello personale e sociale» (ALBERTO CASADEI, nota in *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 315). La ricerca a cui ambiscono gli autori del Modernismo non può avere né un fine né un finale adeguato. È una moderna *quête* situata «in un “Altrove” privo di confini spazio-temporali, ma aperto a qualsiasi ingerenza esterna e a tutte le fughe da se stesso (attraverso il ricordo, attraverso la scrittura), dimensione senza un inizio, né una fine: dimensione che è essa stessa una fuga» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 50). Per Mazzacurati quella di Pirandello è «scrittura della sopravvivenza ironica, della scommessa vitale senz’altro messaggio che la propria inquietudine, tra prassi interdotta e diaspora della conoscenza» (G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo Europeo*, cit., p. 92). La vicenda così narrata «non servirà né a risolvere la stranezza dei fatti raccontati né per indottrinare mai qualcuno dato che neppure lo stesso Mattia capisce con quella il senso della sua avventura. Se il caso ha determinato i fatti reali, non basta a farlo scomparire il rendere tali fatti un racconto: anche sistemati in una trama narrativa, essi restano inafferrabili perché la loro natura non cambia. L’equivoco che si consuma tra speranze, credenze e riscontri poggia, dunque, proprio su tale presenza della casualità, la quale condanna al fallimento ogni argomentazione che si voglia logicamente sostenere e provare» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 133). Anche quando Mattia afferma di non essere rientrato nello schematismo della sua vita precedente, tralascia di ammettere di non essere stato neppure capace mai di uscirne realmente come farà Vitangelo Moscarda, ciò fa di Mattia «un uomo disposto a farsi illudere dalla vita e, quindi, ancora un’umoristica vittima del palcoscenico su cui la realtà fa muovere le proprie marionette, secondo un moto circolare che ne impedisce l’evoluzione» (ivi, p. 134).

appare non curante dell'esistenza del singolo.<sup>75</sup> Attorno a noi infatti, in natura come nella fiction, «esiste un silenzio speciale, che è metafora del non-detto e lo rende udibile: un silenzio che sembra dare voce a tutti i suoni dell'universo».<sup>76</sup> A tal proposito Riccardo Chailly trattando del silenzio nel testo musicale come quello letterario e di ogni forma d'arte afferma che «il “suono” del silenzio è la musica più intensa perché quella che muove il mondo interiore»,<sup>77</sup> quel mondo che tutti i modernisti si impegnano con difficoltà a rendere visibile; quel silenzio dell'angoscia che esplose con grande efficacia ne *L'Urlo* di Edward Munch o nell'urlo interiore, silenzioso e ossessivo di Vitangelo Moscarda che si vede frantumato in tante fittizie identità.

La caratteristica più evidente, e forse quella su cui maggiormente si è soffermata la critica joyciana, è l'utilizzo che l'autore fa dell'epifania<sup>78</sup> che è «improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un giro di pensieri degni di essere ricordati»: <sup>79</sup> un momento speciale o qualcosa di inatteso diventa rivelatore del vero significato della vita ma come accade nel reale, la narrazione rimane sospesa proprio nell'attimo della rivelazione attraverso la tecnica dell'ellissi che produce indeterminatezza e dubbio.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Stephen decide attraverso il silenzio di fuggire dalle oppressioni sociali. Il silenzio sembra l'arma più fine dell'artista che «come il Dio della Creazione, rimane dentro, dietro o al di là o al di sopra dell'opera sua, invisibile, intento piuttosto a limarsi le unghie», cfr. J. JOYCE, *Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane*, in *Racconti e romanzi*, traduzione di Cesare Pavese, Milano, Mondadori, 1974 («I Meridiani») (London 1916) pp. 473-474.

<sup>76</sup> FRANCA RUGGIERI, *Le parole del silenzio: James Joyce e il suo tempo*, in *Alla ricerca di forme nuove*, cit., p. 56.

<sup>77</sup> RICCARDO CHAILLY, *Il segreto è nelle pause. Conversazione sulla musica*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 9.

<sup>78</sup> Il meccanismo letterario dell'epifania come “illuminazione”, “scoperta”, “rivelazione”, aveva avuto già ampia diffusione prima dei due autori analizzati (d'Annunzio, Coleridge, Shelley, Eliot, Yeats, James, Conrad). Quello che c'è di originale è la connotazione unica che i due hanno saputo attribuire a tale stratagemma: Joyce è stato il primo a dare a esso una forte connotazione estetica e Pirandello sviluppò un'epifania strettamente legata alla sua poetica dell'umorismo. Da sottolineare come Pirandello non abbia mai utilizzato il termine “epifania” forse perché radicata nel suo umorismo o perché incerto sul processo di manifestazione e rivelazione di essa, così da preferire a esso termini quali “silenzio interiore”, “una strana impressione”, “una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo” (tali termini sono riscontrabili in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 939-940).

<sup>79</sup> J. JOYCE, *Le gesta di Stephen*, traduzione di Carlo Linati, Giorgio Melchiori, Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 1993, p. 199.

<sup>80</sup> Quella del Modernismo appare un'arte del dubbio e del “plausibilismo” più che un'arte che tenda a spiegare o dare soluzioni univoche e certe.

È possibile scorgere diverse forme di epifania<sup>81</sup> interne ai testi di Pirandello in cui il silenzio interiore si fa illuminazione, mostrando al protagonista il meccanismo del “giouco” dell’esistenza. Ciò avviene attraverso l’atto riflessivo che permette al personaggio di comprendere il dramma umano da cui non può illudersi, né accettare l’enorme “pupazzata” della vita che si esprime nella quotidianità. Per Pirandello, l’epifania denota l’interruzione dell’esistenza ordinaria, un arresto del tempo e della vita, che spalanca al personaggio nuove consapevolezze. Marco Manotta, uno dei pochi che tratta il problema epifanico in Pirandello, spiega che ci sono due modi di dirigersi verso l’oggetto epifanico. Nel primo il personaggio che vede abolita la sua identità individuale si riconosce in armonia con la natura sopprimendosi gaiamente come in un nido lenitivo come si è potuto intravedere già dall’analisi di *Uno, nessuno e centomila*. Nel secondo il personaggio patisce la sua ostinata estraneità dalla società che lo circonda attraverso un’esperienza non prevista come accade a Mattia Pascal quando legge della sua presunta morte senza però arrivare a una vera soluzione o a Serafino che per mezzo del cinema, strumento di rivelazione dell’opacità, scopre l’estraneità da se stesso e così diviene autore impassibile con l’obiettivo di rappresentare al meglio il caos che trova davanti a sé. Paradigmatico di questo sguardo estraneo da sé è l’episodio in cui Varia Nestoroff resta sbalordita dalla visione della propria immagine riflessa sullo schermo che è così alterata e scomposta, tanto da apparirle una donna a sé estranea in cui non vorrebbe identificarsi ma almeno provare a conoscerla.

L’epifania diviene una condizione di stasi per sopraggiungere a nuovi significati, una

---

<sup>81</sup> Il concetto di epifania per Pirandello è rimasto per molto tempo oscuro e poco trattato dalla critica, solo nel momento in cui tale artista è stato liberato dall’etichetta di “autore decadente” ed è stato ricondotto «alla “bella scola” dei romanzieri “nella mente”, di coloro, cioè, che quasi in concomitanza perfino temporale, prendevano a narrare rompendo il tempo unilaterale e accrescendo la realtà della vita con la vita, sulla pagina scritta, di un’altra realtà», ha ottenuto il suo giusto riconoscimento (K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 11). Cfr. MARCO MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998, p. 244.

situazione che Morris Beja descrive come: «eternity with the pulsation of an artery».<sup>82</sup> Ma la narrativa modernista non spiega, allude a un oltre immanente ma spesso confuso di luce metafisica, va in cerca di una rivelazione che non sempre avviene. Giacomo Debenedetti, studioso di Joyce come di Pirandello, nelle sue lezioni nota come il siciliano non sempre consente al personaggio di scoprire la verità e il critico intende questa mancata epifania del personaggio come un processo congenito nell'umorismo pirandelliano. Rare volte l'epifania riesce a mostrare ai personaggi una verità disincantata, così che Mattia Pascal coglie la follia della propria esistenza ma non sopraggiungere a una reale soluzione: quell'incontro con la materna Adriana potrebbe essere un riscatto dalle tante sofferenze della vita ma diviene fonte di dolore che si aggiunge a tutta la tragicità della vita precedente. Joyce e Pirandello assegnano ai loro eroi la condizione autoriflessiva del vedersi vivere con distacco e disgusto ma la scissione da se stessi «avviene sia attraverso la rievocazione di rimembranze negative sia nella constatazione dell'alienazione presente che piomba sul personaggio. Questa è una condizione in cui il personaggio si sente un pupazzo inetto che ha perso le sue occasioni, e quantunque sia conscio di questo non è sempre capace di trasformare il momento negativo dall'alienazione alla maturazione»,<sup>83</sup> divenendo il più delle volte filosofi imperfetti.

Sono storie in frantumi quelle che vengono tracciate nei vari romanzi. Questi moderni eroi si sentono defraudati, prima ancora della loro appartenenza a una società, dell'identità. Essi si sentono 'sudditi' di una società che toglie loro ogni barlume di felicità e che non smette di creare per loro identità fittizie. Ai modernisti non basta descrivere la molteplicità e la frammentarietà dell'io, essi vogliono sezionarla e analizzarla, «strumento vivisezionatore è proprio l'umorismo, per fare un'arte che – se necessario – non componga, ma scomponga; che non affermi, ma che neghi; che non vada solo alla ricerca degli effetti, ma anche delle

---

<sup>82</sup> MORRIS BEJA, *Epiphany of the Modern novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971, p. 13.

<sup>83</sup> K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 117.

cause»,<sup>84</sup> questa assenza di univocità comporta necessariamente che anche il genere e lo stile si moltiplichino per essere aderenti alla realtà anche essa non univoca. Joyce è capace di utilizzare tutti gli stili ma non c'è uno a prevalere sull'altro; ogni episodio necessita di uno stile preciso che provi a raccontare eventi e personaggi in modo trasparente così, lo stile che viene utilizzato in un episodio, in quello successivo non restano che le ceneri, ed è questa una delle innovazioni più intriganti di Joyce condivisa con Pirandello che, come ho precedentemente affermato analizzando *Il Fu Mattia Pascal*, struttura il proprio romanzo attraverso la tecnica del “romanzo nel romanzo” adeguando lo specifico episodio o situazione narrativa con la forma letteraria e lo stile più aderente al fatto narrato.<sup>85</sup>

Fondamentale in Joyce è anche la funzione dell'autore e la sua presenza all'interno dell'opera.<sup>86</sup> Nel romanzo *Il ritratto dell'artista*, “l'artista” preannunciato dal titolo solo in parte coincide con Joyce; sta al lettore ricostruire per mezzo della sua sensibilità e della sua fantasia il ritratto che scaturisce dagli elementi abbozzati che continuano a modellarsi capitolo in capitolo. Questa confusione tra il personaggio e l'autore ha segnato spesso anche la critica pirandelliana che non raramente ha tentato un possibile confronto tra l'autore e i suoi personaggi, leggendo ad esempio in *Mattia Pascal* un doppio del suo stesso autore o addirittura una specie di autobiografia mascherata del suo dramma esistenziale.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 27.

<sup>85</sup> Come ben afferma Mazzacurati a proposito de *Il fu Mattia Pascal*, ma tale discorso potrebbe valere per tutti i romanzi pirandelliani, «quello di Mattia Pascal non è più un “romanzo”, ma il racconto di come ogni romanzo sia impossibile: se si vuole, il meta-romanzo che narra la propria decomposizione; e, attraverso questa, la provvisoria eclissi di un genere che aveva avuto l'eroe come filugello e il suo tempo come bozzolo, a scambiarsi linfe e germi, ferite e ripari» (G. MAZZACURATI, *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 142).

<sup>86</sup> Quelli di Joyce sono testi incentrati su una “narrativa dialogizzata” in cui l'autore onnisciente è assiduamente messo in discussione dalle altre voci del testo, così che l'autore è sempre alle spalle del proprio capolavoro.

<sup>87</sup> Fabio Danelon nega l'identificazione di *Mattia Pascal* con Pirandello ed evidenzia come sia forse *Suo marito* il romanzo più autobiografico dell'autore: «autobiografico nel senso che, appena sotto la scorza della finzione narrativa, stanno tanto il Pirandello uomo quanto il Pirandello scrittore, quanto il difficile rapporto tra le due identità: distinte combinate e collidenti. La rielaborazione artistica del dato personale risulta complementare alla riflessione metaletteraria sull'agire artistico [...]. L'implicazione personale è denunciata dalla stessa scelta tecnico-stilistica del ritorno a un narratore esterno, per evitare possibili eccessi di coinvolgimento, dopo la felice esperienza dell'io narrante omodiegetico usato nel *Il Fu Mattia Pascal*, e ripreso più tardi nei *Quaderni*

Anche la figura del padre e la ricerca di quella genitorialità in altre figure è un punto di incontro fra i romanzi dei due autori. Si può notare che Stephen e Silvia, protagonista di *Suo marito*, sono due artisti «caratterizzati dal bisogno di appartenere, sia affettivamente sia spiritualmente, a una figura paterna, specie dopo l'alienazione esperita nel rapporto con i propri padri biologici»<sup>88</sup> aspetto comune a tutti i personaggi pirandelliani (Marta Ajala). Nello sforzo di occuparsi di questa percezione di vacuità affettiva, Stephen e Silvia intraprendono un percorso in cui si accostano a una pluralità di personaggi cercando in ognuno di designare la propria figura genitoriale maschile. La crisi del rapporto dell'artista con i propri genitori si può osservare in Silvia come per Stephen anche nei legami con la religione: «se Stephen si rifiutò di partecipare alla messa pasquale perché questa rappresentava un insieme di valori a cui non credeva più e che non voleva assolutamente assecondare, Silvia è similmente una fedifraga che si distacca dalla fede cieca della madre, specie dopo la morte di lei; e benché sia rimasta praticante dubita seriamente dell'esistenza di un essere soprannaturale».<sup>89</sup> Inoltre, anche nel momento in cui quest'ultima sembra finalmente aver trovato la propria autonomia dalla prigione familiare liberandosi da quel lavoro coatto che per lei aveva scelto il marito-manager «sente sempre il bisogno di una guida degna e quasi paterna di un nobile compagno ideale».<sup>90</sup> La questione della paternità e

---

di Serafino Gubbio operatore e in *Uno, nessuno, centomila*», cfr. FABIO DANELON, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Suo marito. Giustino Roncella nato Boggiòlo*, a cura di Fabio Danelon, Milano, Rizzoli, 2013 (1911), p. 12. In realtà uno dei caratteri dell'umorismo di Pirandello è proprio la presa di distanza e il disimpegno dell'autore che non racconta mai una esperienza personale ma un'esperienza soggettiva che non ha l'intento di avere una soluzione finale che valga per l'intera umanità e questa presa di distanza, come spiega Barilli, serve all'autore «per trattare contenuti pesanti e problematici che riescono a essere espressi e veicolati al pubblico in maniera leggera, celando, almeno in parte, dietro ai toni all'apparenza scanzonati, l'effettivo dissolvimento della trama narrativa, e rendendo così meglio trasmissibili realtà cui fanno capo concetti negativi e scomodi, quali la privazione, la mancanza, la discordanza, il disaccordo» (F. BARILLI, *Umorismo e ironia*, cit., p. 9).

<sup>88</sup> K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 136.

<sup>89</sup> Ivi, p. 139. Rinvio sempre al saggio di Chircop per un approfondimento sul ruolo della religione nella vita e negli scritti dei due autori presi in esame (ivi, pp. 63-86). Nelle opere di Pirandello il religioso spesso si unisce al soprannaturale, il profano al sacro; per questo tema cfr. F. ZANGRILLI, *Uno sguardo al soprannaturale di Pirandello*, in «Pirandelliana», n. 7, 2013, pp. 123-130.

<sup>90</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 84. In conclusione, entrambi i protagonisti sono costretti a

della maternità assumono connotazioni non solo artistiche ma anche politiche e sociali. Il difficile rapporto con ambedue i genitori rappresenta un sintomo più generico di crisi di un'intera società a cui vogliono ribellarsi rimanendone esclusi e isolati.

Un altro tratto comune tra i due autori è la forza di sperimentare in ogni campo e genere letterario così che, dopo le opere di Joyce e Pirandello, il romanzo e il teatro non avranno più lo stesso orizzonte d'attesa che avevano prima dell'urto cognitivo lasciato dai due autori. Bisogna chiarire che né Joyce né Pirandello si sono limitati al solo superamento o sovversione della tradizione, ma giungono anche alla salvaguardia problematica di alcune strutture letterarie antecedenti al loro atto di scrittura. A mio parere ciò che accomuna i due autori non è il dissolvere la letteratura e i riferimenti culturali del passato quanto invece scomporli e ricomporli con un assetto tutto nuovo facendo dialogare la tradizione con un tempo che è necessariamente diverso e che permetta di raccontare gli universi plurimi che 'abitano' in noi. Anche se si continua a valutare Joyce e Pirandello come coloro che rivoluzionarono rispettivamente i due generi precedentemente citati, sarebbe incompleto presentarli unicamente in questa veste. Il loro ruolo è quello di destabilizzare il lettore unendo innovazione a elementi classici, per rendere più realistica la rappresentazione del "caos" intrinseco nel moderno.

La validità di questo breve paragrafo comparativo tra i due autori è basata sul fatto che un'analisi delle affinità tra Joyce e Pirandello contribuisce a precisare e dare nuova luce

---

rinunciare a possibili padri e madri surrogati. Stephen e Silvia scoprono che per essere veri artisti e per emanciparsi da quel mondo che li rende passivi devono rinunciare all'amore e al sesso specie dopo la conferma delle proprie doti. Il loro deve essere un 'sacerdozio artistico' allontanandosi del tutto dalla sfera amorosa e affettiva. Sul rifiuto della maternità e del sesso da parte di Silvia rinvio alle osservazioni di FRANCESCA MALARA, «*Suo marito*», un *carrefour teatrale e esistenziale*, in «Angelo di fuoco», n. 1, 2002, pp. 7-23. Alla scoperta della vocazione totalizzante dell'arte, si accompagna un'altra scoperta altrettanto fondamentale che allontana Silvia da altri eroi pirandelliani: l'artista non può isolarsi ignorando la realtà esterna, egli non può esimersi dall'«aprirsi alla socialità, alla comunicazione col pubblico [...]». Lo scrittore, pena la non esistenza della sua arte, non può chiudersi nella solitudine. Per Pirandello, se ha il privilegio di creare, ti trasfigurare la realtà vana in una realtà più alta e più vera, ha anche il dovere, anzi la necessità inderogabile di comunicare la sua creazione» (G. BALDI, *Pirandello e il romanzo*, cit., p. 81).

su ulteriori aspetti del lavoro del singolo autore che forse solo aprendosi a un 'territorio' meno nazionalista possono trovare una nuova interpretazione sia pure per evidenziare quel fenomeno di relazioni sorprendenti che si instaurano tra due figure letterarie che hanno dato una svolta al Modernismo europeo<sup>91</sup> rimanendo geograficamente lontane e libere da influenze reciproche.<sup>92</sup>

La scrittura di Luigi Pirandello è indubbiamente tra le più problematiche del panorama letterario italiano. Risulta pertanto difficile tentare una sua interpretazione esauriente, sia per la complessità dei generi che egli utilizzò magistralmente, sia per le scelte filosofiche e stilistiche. Tuttavia, l'analisi condotta ha mostrato che una lettura in chiave modernista è capace di fornire nuovi spunti per una più precisa interpretazione, oltre che sollecitare collegamenti con autori appartenenti al contesto europeo coevo ed evidenziare, in maniera più meticolosa, le differenze con gli autori appartenenti al Decadentismo italiano e definire una categoria, quale quella di Modernismo italiano, che per troppo tempo è rimasta vaga e indeterminata ma, come ho cercato di dimostrare, sempre più urgente per una interpretazione più attenta dell'arte letteraria di Pirandello, Svevo e Tozzi.

---

<sup>91</sup> Valentino Baldi sottolinea che per molto tempo «la nostra letteratura ha pagato un certo esclusivismo nazionalista: anche l'ultima generazione di italianisti ha enormi difficoltà nell'assumere una prospettiva europea. La scarsa rilevanza che la ricerca e l'insegnamento delle letterature comparate hanno avuto potrebbe essere un primo vero fattore di resistenza. Dire che autori come Svevo, Montale, Ungaretti o Pirandello sono scrittori modernisti, permetterebbe di collocarli in un contesto internazionale in cui gli interlocutori sono rappresentati da Joyce, Proust, Eliot e Faulkner. [...] L'attuale dibattito sull'ampliamento della letteratura comparata, che sta sempre più assumendo le caratteristiche di World Literature, ha costituito quindi una spinta decisiva per l'introduzione della categoria di modernismo in Italia» (V. BALDI, *A che cosa serve il modernismo?*, cit., pp. 69-70).

<sup>92</sup> Pirandello fu lettore di Joyce, di ciò è esemplare una lettera di risposta a Marta Abba in cui dichiara: «sono invece felicissimo che abbì trovato di Tuo gusto un lavoro di Joyce. Io non lo conosco; ma Joyce è un grande e interessantissimo scrittore. Ho letto di lui *L'Ulisse* e il *Dedalus*, due romanzi che hanno fatto epoca nella nuova letteratura inglese» (L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 537). La pubblicazione delle interviste rilasciate da Pirandello ha anche dato modo di scoprire altri scritti in cui l'agrigentino si è espresso su Joyce, «in un'intervista a Pirandello fatta da Enrico Rocca nella rivista *La Fiera Letteraria*, del 27 dicembre 1931, lo scrittore esprime la sua ammirazione con un cenno a Ulysses, sottolineando la loro sintonia con riguardo al tema del relativismo» (K. CHIRCOP, *Maschere della modernità*, cit., p. 24). Pirandello ammira Joyce e ciò lo si deduce quando afferma: «tra i veramente nuovi ammiro Joyce: il suo Ulisse è il romanzo di un poeta la cui visione continuamente svariante ha qualcosa di polifonico» (*Interviste a Luigi Pirandello*, cit., p. 478).

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

GIANFRANCO ALFANO, CARMELO COLANGELO, *Il testo del desiderio: letteratura e psicanalisi*, Roma, Carocci, 2018.

ANGELO ARA, CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.

ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III: *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.

GUIDO BALDI, SILVIA GIUSSO, MARIO RAZZETTI, GIUSEPPE ZACCARIA, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. III, t. 2: *Dal Decadentismo ai nostri giorni*, Torino, Paravia, 1994.

VALENTINO BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010;  
ID., *A che cosa serve il modernismo?*, «Allegoria», 63, 2011.

SALVATORE BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985.

FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936.

IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1981 (London 1975).

ALESSANDRO BORSARI, *Mimesis, le peripezie di una famiglia concettuale*, in *Politiche della mimesis*, a cura di Alessandro Borsari, Milano, Mimesis, 2003.

FULVIO CAMMARANO, GIULIA GUAZZALOCA, MARIA SERENA PIRETTI, *Storia contemporanea, dal XIX al XXI secolo*, Milano, Le Monnier Università, 2015.

MIMMO CANGIANO, *L'uno e il molteplice*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2011;  
ID., *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018.

RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1995-1925)*, in «italianistica», 1, 2010.

ANNAMARIA CAVALLI, *L'ansia dell'inesprimibile. Introduzione all'opera di Federigo Tozzi e storia della critica tozziana*, Bologna, Patron Editore, 2004.

GIANNI CELATI, *Finzione occidentale*, Torino, Einaudi, 1986.

REMO CESERANI, *Debenedetti e la modernità*, in *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Convegno, Roma 1-2-3 dicembre 1988, a cura di Rosita Tordi, Milano Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1991.

GIUSEPPE CHIARINI, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1984.

GIOVANNI CIANCI, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo, 2019;  
ID., *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in ID., *Il personaggio uomo* Milano, Garzanti, 1988.

CARLO DI LIETO, *L'io diviso*, Venezia, Marsilio, 2017.

RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, Pisa, Ets, 2006.

UGO DOTTI, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2007.

GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi  
Scuola, 1991.

FRANCESCO FLORA, *Il Decadentismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano,  
Marzorati Editore, 1975.

GUGLIELMO FORNI ROSA, *Il dibattito religioso*, Roma-Bari, Editore Laterza, 2000.

SIGMUND FREUD, *Introduzione al Narcisismo*, a cura di Renata Colorni, Torino, Bollati  
Boringhieri, 1977 (1914);  
ID., *Introduzione alla Psicanalisi*, trad. it. di Marilisa Tonin Dogana,  
Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (1917).

FRANCESCA FRIGIERO, *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese  
1900-1940*, Torino, Einaudi, 2014.

CARLO GENTILE, *Introduzione a Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 2017.

PAOLO GIOVANNETTI, *Decadentismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016.

RENÈ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2002.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Novecento Plurale*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

HANS ROBERT JAUSS, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

MICHAEL H. LEVENSON, *A Genealogy of Modernism: A study of English Literacy Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

JANICE H. LEVIN, *What was Modernism?* in ID., *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University Press, 1966.

GIANLUCA LIGI, *Il senso del tempo: Percezione e rappresentazione del tempo in antropologia culturale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2011.

ROMANO LUPERINI, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Laterza, Roma-Bari, 1976;

ID., *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981;

ID., *Allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990;

ID., *Verga Moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005;

ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006;

ID., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno*, «Allegoria», n. 64, 2011;

(a cura di), *Sul modernismo italiano*, Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori 2012;

ID., *L'incontro e il caso: Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*,  
Bari-Roma, Laterza, 2017;

ID., *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018;

(a cura di), *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del  
primo '900*, Pisa, Pacini Editore, 2018.

MARIA ANNA MARIANI, *Svevo e Nietzsche*, in «Allegoria», n. 59, gennaio-giugno, 2009.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria,  
Milano, Mondadori, 1968.

WILLIAMS MARX, *Avanguardie e retroguardie: per una complessità del modernismo*, in  
«Allegoria», n. 75, 2017.

LADISLAO MITTNER, *L'espressionismo*, a cura di Paolo Chiarini, Roma-Bari, Laterza, 2005.

EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa,  
Milano, Mondadori, 1996, vol. II.

MARIO MUSELLA, *Serate futuriste: gli strepitosi vagiti dello spettacolo d'avanguardia  
italiano*, Napoli, Editore Diana edizioni, 2019.

FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *La volontà di potenza: frammenti postumi 1887-1888*, trad. it. di  
Giulio Raio, Roma, Newton Compton, 1993, 2.ed. (Roma 1984).

GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992,  
(1897).

PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le  
Monnier, 2004;  
ID., *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le  
Monnier, 2010.

JOHN PICCHIONE, *Il modernismo e il tempo: rivolgimenti concettuali identitari e formali*, in  
«Acme», v. 68, n. 2, 2015.

EZRA POUND, *A few Don'ts by an Imagiste*, in «Poetry», I, n. 6, 1913.

MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni,  
1996.

FRANCO RELLA, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli,  
1984.

ALFRED SOHN-RETHEL, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, trad. it. di Vera Bertolino e  
Francesco Coppelotti, Milano, Feltrinelli, 1977 (Frankfurt am Main 1970).

CLAUDIA SALARIS, *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016.

GENNARO SASSO, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra Ottocento e Novecento*,  
Bologna, Il Mulino, 1988.

LUCA SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà"*, *Quadri per una storia del  
concetto di modernismo*, in «Allegoria», n. 63, 2011;

ID., MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism  
and Avant-Garde*, Toronto, Toronto University Press, 2004.

TIZIANO TORACCA, *Debenedetti il romanzo moderno e il modernismo italiano*, in  
«Allegoria», n. 77, giugno 2018.

MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011;

ID., *Letterature e politiche culturali: note critiche sul Novecento  
italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2012;

(a cura di), *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma,  
Carocci, 2018;

(a cura di), *Il romanzo modernista europeo: autori, forme e questioni*,  
Annalisa Volpe, Roma, Carocci, 2019.

FEDERIGO TOZZI, *Come Leggo io*, in ID., *Realtà di ieri e oggi*, Milano, Alpes, 1928.

GIORGIO VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Studio tesi, 1985.

PASQUALE VOZA, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor»,  
marzo 1982.

EDOARDO WEISS, *Elementi di psicanalisi*, Pordenone, Studio tesi, 1985.

CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia*, vol. IV: *Il Novecento*, Milano,  
Mondadori, 1992.

FRANCESCO SPERA, *La civiltà letteraria nel secondo Ottocento e nel Novecento*, in *Storia  
della civiltà letteraria*, Torino, Utet, 1999.

ÉMILE ZOLA, *La bestia umana*, trad. it. di Francesco Francavilla, Milano, Rizzoli libri, 1976  
(1890).

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GABRIELE D'ANNUNZIO

ANNAMARIA ANDREOLI, *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.

UMBERTO ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

GUIDO BALDI, *Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere*, in «Moderna», n. 1, 2000; ID., *Le ambiguità della decadenza*, Napoli, Liguori editore, 2008.

STEFANO BRAGATO, *Figlio di una turbina e di D'Annunzio: Marinetti edipico?* in «Archivio d'Annunzio», n. 5, 2018.

FILIPPO CABURLOTTO, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Libreria editrice Cafoscarina, 2007.

ID., *Il Fuoco: dalla musica al silenzio, da Venezia all'Arte*, in «Archivio d'Annunzio», n. 1, 2014.

ROBERTO CADONICI, *Come leggere Il Piacere di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1990.

ANGELO PIERO CAPPELLO, *Come leggere il fuoco*, Milano, Mursia, 1997.

LUIGI CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Milano, Cappelli, 1972.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musicalità nella vita e nelle opere di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990.

SIMONA COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno editore, 2012.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965;

ID., *Forse che si forse che no*, Milano, Mondadori, 1966 (1910);

ID., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 1982;

ID., *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988;

ID., *Giovanni Episcopo*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Newton, 1995 (1892);

ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»);

ID., *Le vergini delle rocce*, introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Bur Rizzoli, 2016 (1895);

ID., *Il Fuoco*, introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Rizzoli, 2019 (1900);

ID., *Alcyone*, Introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2019 (1903);

ID., *Il Piacere*, postfazione di Simona Micali, Milano, Feltrinelli, 2019 (1889).

EURIALO DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960;

ID., *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in «Lettere italiane», XXIV, n. 2, 1972;

ID., *Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, Bonacci, 1976.

GIORGIO FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Napoli, Liguori, 1981.

ANGELA FELICE, *Introduzione a D'Annunzio*, Bari, Editori Laterza, 1991.

GUGLIELMO GATTI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni Editore, 1988.

MARIA ROSA GIACON, *Venezia Città-Donna nel Fuoco*, in «Archivio d'Annunzio», n. 2, 2015.

MAURIZIO GIANI, *Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio*, in «Archivio d'Annunzio», n. 7, 2020.

GEORGES HERELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi Aneddoti Pettegolezzi*, avvertenze e introduzione di Guy Tosi, Pescara, CNSD, 1984.

BRUNO LAVAGNINI, *Alle fonti della Pisanella ovvero D'Annunzio e la Grecia moderna*, Palermo, Palumbo, 1942.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La vita e l'opera di Gabriele D'Annunzio*, sintetizzata da F.T.

Marinetti, Roma, 1° aprile 1938;

ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968;

ID., *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987.

GIANCARLO MAZZACURATI, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974.

ARTURO MAZZARELLA, *Il piacere e la morte. Sul primo d'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983.

NICOLA MEROLA, *D'Annunzio e la poesia di massa*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

BRUNO MIGLIORINI, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *Gabriele D'Annunzio*, a cura di Jolanda De Blasi, Firenze, Sansoni, 1939.

CRISTINA MONTAGNANI, PIERANDREA DE LORENZO, *Come Lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018.

ANCO MARZIO MUTTERLE, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1980.

GIULIA NATALI, *La verità della menzogna da Sperelli a Zeno*, Roma, Bulzoni, 1979.

GIANNI OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992;

ID., «Buon dì, messer cantore!»: *Isaotta, la bellezza e i modelli europei*, in

«Archivio d'Annunzio», n. 7, 2020.

FERDINANDO PAPPALARDO, *Il mito e lo spettacolo. Sul «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio*, in *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*, a cura di Ferdinando Pappalardo, Bari, Dedalo, 1988.

MARIO RICCIARDI, *La liquidazione del protagonista intellettuale*, in ID., *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970.

GIOVANNI RIZZO, *D'Annunzio e Mussolini. La verità sui loro rapporti*, Bologna, Cappelli, 1960.

VITTORIO RODA, *Totalità ed anti-totalità nel ciclo della «Rosa»*, in ID., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1984.

FEDERICO RONCORONI, *D'Annunzio moderno? «Forse sì che forse no»*, a cura di Laura Granatella, Roma, Bulzoni, 1990.

MICHELA RUSI, *I Taccuini di volo. La visione dall'alto nella scrittura di Gabriele d'Annunzio*, in *Un viaggio realmente avvenuto Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Venezia, Edizioni Ca Foscari, 2019.

CLAUDIA SALARIS, *Alla festa della rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2002;

ID., *L'erma bifronte della modernità*, in «Quaderni del Vittoriale», n.s., 5, 2009.

VITO SALIERNO, *D'Annunzio e Mussolini*, Milano, Mursia, 1988.

CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, Milano, Feltrinelli, 1962.

RENATO SERRA, *Le lettere, Scritti letterari, morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.

ETTORE STANCAMPIANO, *D'Annunzio, Pirandello e i loro personaggi*, in «Il Giornale dell'arte», 16 febbraio 1930.

ROBERTO TESSARI, *Elevazione della macchina a mito "ellenico" nell'epopea dannunziana del superuomo aristocratico*, in ID., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

GIANNI TURCHETTA, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Morano, 1990.

VITTORIO VETTORI, *D'Annunzio e il mito del Superuomo*, Arezzo, Ersi 1981

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SU LUIGI PIRANDELLO

LUIGIA ABRUGIATI, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inettitudine nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Carabba, 1982.

ROBERTO ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972;  
ID., *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

FRANCA ANGELINI, *Serafino e la tigre*, Venezia, Marsilio, 1990.

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

VALENTINO BALDI, *Varia contro Serafino. Costanti figurali in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in «Allegoria», 79, 2019.

ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

FABIANA BARILLI, *Umorismo e ironia: ispezioni testuali tra Cantoni, Pirandello, Svevo*,  
relatore Rinaldo Rinaldi, Università degli studi di Parma, tesi di dottorato,  
2008.

RENATO BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

MORRIS BEJA, *Epiphany of the Modern novel*, Seattle, University of Washington Press,  
1971.

FRANCESCO BONANNI, *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli,  
Morano, 1966.

MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti Vecchi*, Milano, Mondadori, 1946.

NINO BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

ALBERTO CANTONI, *Un re umorista, memorie*, in *L'umorismo nello specchio infranto*, a cura  
di Fabiana Barilli e Monica Bianchi, Mantova, Il cartiglio mantovano, 2005  
(1891).

RICCARDO CASTELLANA, *Finzione e memoria: Pirandello modernista*, Napoli, Liguori,  
2018.

REMO CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella  
letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

RICCARDO CHAILLY, *Il segreto è nelle pause. Conversazione sulla musica*, Milano, Rizzoli,  
2015.

KARL CHIRCOP, *Maschere della modernità Joyce e Pirandello*, Firenze, Franco Casati Editore, 2015.

ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione. Note su Sei personaggi in cerca d'autore*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher-Genova, 1979.

PIERDOMENICO DANIELE, *Pirandello e Mattia Pascal: poeta e profeta*, in «*Studi Novecenteschi*», Vol. 34, No. 73 (gennaio · giugno 2007).

ENVY DI IORIO, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Caltanissetta, Sciascia editore, 2011.

ROBERT DOMBROSKI, *Le totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova, Liviana, 1978.

RAFFAELE DONNARUMMA, *Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama del romanzo modernista italiano*, «*Allegoria*», 77, 2018.

MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.

CARLO EMILIO GADDA, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 1991;  
ID., *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Milano, Garzanti, 1993.

JEAN MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, a cura di Giulio Ferroni, trad. it. di Luigi Di Giovanni, Roma, Abete, 2012 (Roma 1977).

ENRICO GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983.

PAOLO GIURANNA, *L'occhio inquisitivo e l'occhio addogliato di Pirandello*, in «Ariel», n.1, 2004.

GIANCARLO GUERCIO, *Fenomenologia dell'inconscio: il sogno come limen nella poetica di Luigi Pirandello*, relatore Milena Montanile, Università degli studi di Salerno, tesi di dottorato, 2016.

GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana nel Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editore riuniti, 1986;

ID., *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*, a cura

di Chester Anderson, New York, Viking Press, 1968, (London 1916);

ID., *Le gesta di Stephen*, traduzione di Carlo Linati, Giorgio Melchiori, Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 1993.

ENZO LAURETTA, *Come leggere Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mursia, 1988.

EMANUELE LICASTRO, *Pirandello e le teorie scientifiche del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie*, in «Forum Italicum», n. 1, 2001.

NICOLA LONGO, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Roma, Edizioni Studium, 2018.

LUCIO LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori editore, 1986.

ROMANO LUPERINI, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

FRANCESCA MALARA, «*Suo marito*», *un carrefour teatrale e esistenziale*, in «Angelo di fuoco», n. 1, 2002.

GIOVANNI MARCHI, *La Roma di Pirandello. Una, nessuna e centomila*, in «studi Romani»,  
XXV, n. 1, 1977.

MARCO MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998.

GUIDO MATTEI, *La religiosità di Luigi Pirandello*, Milano-Roma, Gastaldi Editore, 1950.

GIANCARLO MAZZACURATI, *L'arte del titolo. Da Sterne a Pirandello*, in *Effetto Sterne. La  
narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo  
Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990;  
ID., *Pirandello nel romanzo Europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995;  
ID., *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi,  
1998.

AMBRA MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e  
Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993.

GIORGIO MELCHIORI, *Joyce. Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994.

CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI, *Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal*, Roma, Carocci 2004;  
ID., «*La materia del sogno*». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini,  
2017.

FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001.

FERNANDO PESSOA, *Il libro dell'inquietudine*, a cura di Maria Josè de Lancastre, trad. it. di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2013 (1982).

FRANCO PETRONI, *La strategia del cedimento. Luigi Pirandello, La mano del malato povero*, in «Otto/novecento», Nuova serie, 2000, 1.

LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio, Milano, Mondadori, 1973;

ID., *Piacere dell'onestà*, in ID., *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. 1;

ID., *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994 (1926);

ID., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995;

ID., *L'Umorismo*, introduzione e a cura di Pietro Milone, Milano, Garzanti, 2004 (1908);

ID., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006;

ID., *Il fu Mattia Pascal*, introduzione e a cura di Alberto Casadei, Milano, Bur Rizzoli, 2007 (1904);

ID., *Suo marito. Giustino Roncella nato Boggìolo*, a cura di Fabio Danelon, Milano, Rizzoli, 2013 (1911);

ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con un saggio di Stefano Milioto, Milano, Rizzoli, 2019 (1925);

ID., *L'esclusa*, introduzione di Stefano Carrai, a cura di Marcello Sabbatino, Milano, Mondadori, 2020 (1901).

ANGELO PUPINO, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 2001;

ID., *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Roma, Salerno editore, 2008;

ID., *Pirandello poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno Editore, 2013.

IVAN PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Catanzaro, Rubettino, 2002.

PAOLO PUPPA, *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna,

Pàtron, 1978;

ID., *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni editore, 1987;

ID., *D'Annunzio vs Pirandello*, in «Archivio d'Annunzio», n. 5, 2018.

OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese,

Sugarco Edizioni, 1994.

LUIGI SEDITA, *La maschera e il nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988.

ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005.

MANUELA SPINELLI, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre corte, 2015.

ITALO SVEVO, *Opera omnia. Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio, 1968.

GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1988.

FRANCO ZANGRILLI, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo, 1995;

ID., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Sei, Torino, 1996;

ID., *Scrittori allo specchio. D'Annunzio e Pirandello*, Roma, Edicampus, 2011;

ID., *Uno sguardo al soprannaturale di Pirandello*, in «Pirandelliana», n. 7, 2013.

ALBERTO ZAVA (a cura di), *La Maschera e la Penna. Saggi di letteratura italiana contemporanea tra umorismo, narrativa e giornalismo*, Bologna, I Libri di Emil, 2011.

## SITOGRAFIA

MAURO CARLANGELLO, *Sull'ultimo romanzo di Pirandello*, in «Sinestesie», n. 22, gennaio

2018, <http://sinestesieonline.it/wpcontent/uploads/2018/02/Mauro.pdf>

(data di ultima consultazione 07/11/2020).

GLORIA GRANDIN, “*Il connubio arte-vita e la funzione dell’ambiente in D’Annunzio: ‘Il*

*piacere*’, *‘Il fuoco*’, *‘Maia’*”, relatore Guido Baldassarri, Università degli

studi di Padova, tesi magistrale, 2018-2019,

[http://tesi.cab.unipd.it/62325/1/Gloria\\_Grandin\\_2019.pdf](http://tesi.cab.unipd.it/62325/1/Gloria_Grandin_2019.pdf) (data di ultima

consultazione 03/11/2020).

ROMANO LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in «laletteraturaenoi»

2014,

<https://it/index.php/interpretazione-e-noi/271-modernismo,->

[avanguardie, antimodernismo.html](https://it/index.php/interpretazione-e-noi/271-modernismo,-) (data di ultima consultazione

08/09/2020).

UGO RUFINO, *Contesto storico e avanguardie europee: il caso del futurismo italiano*,

«Cuadernos de Filologia italiana», 2009, vol. 16,

<https://core.ac.uk/download/pdf/38830514.pdf> (data di ultima consultazione

10/11/2020)

## RINGRAZIAMENTI

Sono passati meno di due anni dalla mia tesi triennale, è stato questo un periodo strano in cui siamo stati costretti a molti sacrifici. La quotidianità è stata completamente stravolta: niente baci, abbracci, uscite con gli amici, feste, visite a musei e città d'arte. Il tempo non si è fermato, abbiamo dovuto continuare a correre seppure in modo diverso, e tra questi cammini fortunati che mi hanno riempito di gioia, c'è questo breve percorso magistrale nella Filologia e nella Letteratura. Non mi è mai piaciuta la parola fine, ho sempre amato gli inizi, e per me oggi è un punto di partenza per nuovi progetti lavorativi e percorsi di studio.

In questo 'viaggio' non sono stato solo, anche se non è facile citare e ringraziare tutte le persone che mi hanno accompagnato in questo traguardo, voglio almeno provarci.

Colgo innanzitutto l'occasione per ringraziare il Professore Alberto Zava, relatore di questa tesi, per l'aiuto che mi ha fornito, per il valido supporto, per la sua dedizione e precisione e per la sua grande disponibilità che non mi ha fatto mai mancare. Ringrazio anche la Professoressa Michela Rusi, punto di congiunzione tra il mio percorso triennale e magistrale che attraverso le sue lezioni ha fatto in modo che crescesse sempre di più in me la passione per questo 'universo' umanistico. In egual misura voglio ringraziare il Professore Valerio Vianello, le sue lezioni sono state per me un 'cannocchiale' attraverso cui approfondire autori, forse ancora oggi poco valorizzati, della nostra cara letteratura italiana. Ringrazio tutti quei professori che in questi anni di università e prima ancora di scuola hanno

creduto nelle mie capacità e porterò sempre dentro di me i loro preziosi consigli, sperando di essere per i miei futuri studenti un esempio come lo sono per me tutti loro.

In questi anni sono cresciuto sia come professionista che come persona e se oggi sono arrivato qui, lo devo alla mia famiglia che non ha mai smesso di credere in me, che mi ha sempre supportato in ogni mia scelta, che mi ha fornito tutto l'amore, oltre che l'aiuto economico, di cui avessi bisogno. Ringrazio anche mio fratello e mia cognata che mi hanno fatto il regalo più grande, il mio Samu, che ogni giorno, soprattutto in quelli più grigi, mi strappa infiniti sorrisi. E non per ultimo un amico fraterno, Pigi, che anche se non ha il dono della parola attraverso il suo sguardo, oggi un po' stanco, sa donarmi tanto amore, ogni giorno, come in ogni singolo momento di questi sedici anni.

Ringrazio i miei amici, quelli di sempre e quelli che si sono aggiunti in corsa in questi anni, ragazzi preziosi che hanno saputo entrare velocemente nel mio cuore e che mi hanno supportato e incoraggiato in ogni momento di tristezza, ansia o di paura. Ringrazio due per tutti, Daniele e Celeste che da anni fanno parte delle mie giornate e che per me sono indispensabili e a cui auguro un futuro gioioso e ricco di soddisfazioni lavorative e private.

Dedico questa tesi a me stesso, ai miei sforzi, alle mie giornate dedicate allo studio, a tutti quei no detti per non distogliere lo sguardo dal mio obiettivo finale e auguro a me un futuro roseo sempre a fianco a un libro e che non venga mai meno la mia curiosità perché è ciò che mi rende vivo, libero, sano.

Grazie di cuore a tutti!

kevin