

Giuseppe Bonifacino

Angelo R. Pupino

Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi

Roma

Salerno editrice

2008

pp. 356

ISBN: 978-88-8402-610-1

A rinnovare e incrementare una lunga e operosa fedeltà critica (testimoniata da studi esemplari come *Pirandello. Maschere e fantasmi*, del 2000, o come *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, del 2001, tra i molti altri), Angelo R. Pupino dedica il suo più recente, e assai denso, volume pirandelliano ad una nuova, capillare ricognizione di temi, percorsi, ragioni teoriche e strategie compositive dei romanzi dello scrittore siciliano, assumendoli come un peculiare spettro ottico attraverso il quale focalizzarne tutta l'opera nelle sue molteplici articolazioni, ridisegnandone la vicenda dinamica e reinterrogandone le innovative ragioni di poetica nelle loro produttive contraddizioni. A suffragare la legittimità, ed anzi la necessità organica della avvolgente estensione intertestuale conferita alla sua analisi, e dell'ampiezza del suo perimetro ermeneutico – dal teatro «alle novelle, alla poesia, alla saggistica e ad altri scritti occasionali o privati» (p. 14) –, Pupino, in una *Prefazione* nella quale le premesse dell'indagine si animano di peculiari notazioni esegetiche (pp. 12-13), riconvoca incipitariamente il dato costitutivo, e classicamente statuito dalla più alta tradizione critica, della «circolarità di Pirandello» (p. 7), vale a dire della profusa «intertestualità interna» (*ib.*) di uno scrittore che, com'è ben noto, lungo l'itinerario della sua produzione, e nelle diverse sue opzioni e pratiche di genere, e in particolare nella spesso rivendicata «commutabilità» (p. 11) tra romanzo e teatro (poi narrativamente fissata nel «silenzio di cosa» che è l'abisso paradossalmente salvifico di Serafino Gubbio: pp. 289-294), non rifuggiva dal citare e recitare se stesso, in un intenso lavoro di ridislocazione di temi e motivi, condotto nel segno di una incessante alternanza e contaminazione tra istanza meditativa e tensione creativa. Sicché ogni testo si attestava quale luogo di precipitazione e inveramento semantico di altri a esso precedenti o coevi, ovvero quale campo di sedimentazione figurale di quelli ancora a venire: come lo studioso esemplificherà nel suo capillare regesto delle occorrenze avantestuali e delle riprese narrative o teatrali del tema del ritorno (pp. 147-154), vertice e motore tematico del *Fu Mattia Pascal*, e della tenzone tra morte e scrittura – tra «mortalità della persona e immortalità del personaggio» (pp. 154-165): tra essere e tempo – che vi si accampa e consuma.

La chiave di volta di quel così ampio arco di esperienze letterarie era data dal testo che Pupino non esita a definire come l'«epicentro» della intera ricerca pirandelliana (p. 8), ovvero come il «manifesto» teorico e di poetica, come «l'osservatorio da cui l'autore stesso guarderà retrospettivamente» le sue opere (*ib.*): il celebre saggio sull'*Umorismo*, «testo inaugurale», come voleva Guglielmi, «dell'arte novecentesca» (p. 26), che – non per caso dedicato a un personaggio dalla temporalità postuma e interstiziale come Mattia Pascal – sottende ed innerva la individuazione postnaturalistica e, in ampio raggio di esemplarità testimoniale, modernistica dei romanzi di Pirandello, e viene anzi a fondare «la teoria del romanzo moderno, di una narrazione cioè in cui l'epos» – come osserva Merola, citato in proposito (p. 9) – rimane «sospeso tra nostalgia e ironia, senza per questo rinunciare alla propria serietà».

Se dall'*Umorismo* si dipartono, e ad esso sempre ritornano, innumerevoli organismi e figure dell'*opus* pirandelliano – e Pupino ne persegue e ritesse con acribia pari alla finezza interpretativa le stazioni e i percorsi, restituendone sovente implicazioni prodromiche e nessi intra- e intertestuali fin qui trascurati o fraintesi –, in quella riflessione, originale non meno che fecondamente asistemica, giunge ad esprimersi con pienezza di paradigma la crisi primonovecentesca dei fondamenti del

significato, in uno con la sua incolmata e però irrinunciabile richiesta, in un intreccio che costituisce il discrimine decisivo della sensibilità modernista. Nell'arte del tempo post-copernicano della modernità, secondo la sanzione profilatane da Pirandello in una celebre formulazione metaforica, l'«allodola» del sentimento non poteva più levarsi libera in volo, a 'trillare nel sole', perché la riflessione, ad esso consustanziale e intrinseca, la tratteneva per la coda: e ogni tradizionale e ormai convenzionale pretesa degli «scrittori ordinari» all'armonia – a quell'«ideale armonico che aveva nutrito» pure, tra De Sanctis e Capuana, tra Goethe e Séailles, «le coordinate della formazione pirandelliana» – si consumava e frangeva nel registro ancipite della *dissonanza* (p. 23). È questo, riattraversato in tutta la portata della sua pervasiva, reticolare complessità poetica, il nucleo fondativo, il centro di irradiazione attorno al quale, *et pour cause*, si innerva e si svolge la stratificata monografia di Pupino: la specola privilegiata da cui risulta traguardata tutta la produzione dello scrittore siciliano, a partire da quella romanzesca, assunta dallo studioso come il luogo geometrico di una ancora più vasta e variegata cartografia delle forme, e delle movenze antinomiche, di un'arte, quale quella pirandelliana, resasi, giusta la sua mai dimessa *intentio* referenziale e realistica, singolarmente appropriata, per il tramite di una necessaria *adaequatio* relativistica, al «cozzo di voci discordi» immanente alla «coscienza moderna». Della quale, appunto, solo il dispositivo umoristico – attitudine «naturale» ovvero «speciosissimo processo psicologico» più che categoria ontologica – sembrava in grado di seguire e riflettere «la vita», secondo lo scrittore, «in ogni movimento e in ogni emanazione» (*ib.*), e così tematizzarne l'ormai acquisita discordanza tra esistenza e senso.

Della formazione e delle procedure strutturanti dell'umorismo pirandelliano in quanto attitudine di pensiero – prima che opzione di poetica – coalescente fin negli scritti saggistici giovanili, come il già fondante *Arte e coscienza d'oggi*, e *radicitus* immanente quale intima forza propulsiva all'opera dello scrittore, Pupino conduce una serrata disamina nei primi cinque capitoli del suo saggio (pp. 21-67), componendo un affresco nitido quanto esaustivo delle matrici genetiche sia del romanzo pirandelliano che di tutta la sua opera. Qui, nella progressione concentrica della ricostruzione analitica, la *dissonanza* (la contiguità opposizionale di riflessione e immaginazione), vera e propria cifra distintiva dell'arte di Pirandello, stigma della sua coscienza modernistica, viene restituita al suo spessore bifocale di modalità estetica e cognitiva (anzi: estetica *perché* cognitiva), precisandosi come figura di un processo sia ideativo che compositivo, cioè sia tematico che di stile, improntato all'unica forma, quella umoristica, appunto, capace, per lo scrittore siciliano, di pervenire a una adeguata visione-rappresentazione del mondo moderno in quanto strumento e, più, organismo di una profonda critica *in re* dei modi dell'arte, e segnatamente del romanzo. Avvalendosi di un dovizioso repertorio di esemplificazioni analitiche, Pupino mette in luce della dissonante arte umoristica la radicale implicazione scompositiva, evidenziando come essa pervenga a investire ultimativamente lo stesso statuto dell'io, e del personaggio, e ne promuova lo sdoppiamento che ne espone la perplessità e l'inefficienza precipitandolo in una esistenza cava e interdetta di maschera, ormai disgiunta, senza più il protettivo viatico delle sue finzioni identitarie, da ogni residua illusione di unità.

Attraverso una ricognizione ravvicinata dei «prodromi dell'umorismo» e poi delle sue modalità processuali nella teorizzazione pirandelliana, Pupino evidenzia come la «struttura binaria» istituita dall'arte umoristica – emblematicamente fissata nella formula del «sentimento del contrario», entro cui convergono, senza pervenire a sintesi, la «spontaneità» idealistico-romantica (tra l'intrascorso De Sanctis e il pur confutato Croce) e l'istanza riflessiva che nutrendola in essa si metabolizza (p. 33) – si disveli come una «perpetua vocazione» dello scrittore (p. 69), agendo tanto sull'asse della elaborazione teorica quanto sul piano della verifica narrativa, terreno di coltura di quella, fecondato sovente, com'è noto, dal prelievo di assunti o ragionamenti o ritornanti sintagmi dell'altro ordine discorsivo, in esso ribaditi o arricchiti di rinnovata carica semantica. L'arte umoristica, insomma, suscita – e insieme canonizza in assetto teorico – l'adibizione di una endogena e vocazionale struttura in sé contrastiva, che pertiene tanto all'orizzonte tematico dell'opera quanto a quello figurale: e produce innanzitutto una messa in mora (eminentemente modernista) del tradizionale

assetto riproduttivo della rappresentazione letteraria, che Pupino opportunamente rigorizza, alla luce della revisione umoristica, liberandolo della sua «ipoteca mimetica» (p. 46) per riclassificarlo come «creazione», in ragione della antinaturalistica coincidenza di quest'ultima, per Pirandello, con la «rappresentazione» «innanzi allo sguardo mentale del poeta» (p. 47). Ma un cosiffatto mutamento dello statuto rappresentativo dell'arte, un tale salto dall'imitazione della vita alla sua creazione perpetuamente *in actu* (o, per dir così, da un realismo *del mondo* a uno *della mente*), implicando una cesura netta col canone naturalistico, comportava lo spostamento del campo prospettico della narrazione dal *fatto* al *farsi*, dalla realtà formata al suo movimento, da un tempo strutturato ed esaustivamente semantizzato in racconto a un racconto invaso dalla temporalità incomposta e semanticamente inadempita della dissonanza che connota il personaggio in quanto oggetto *princeps* della creazione (p. 47), microcosmo individuale «in tumultuoso divenire» (*ib.*), perennemente diviso e inquieto, io «cangiante» e «plurale», come i romanzi nei quali esso acostruttivamente agisce o dimora, «in cui la vita e il mondo sono strutturati da e su di lui», e pertanto risultano «destrutturati e dissonanti del pari che il loro protagonista», non più, mai più eroe, «come non sono eroi i personaggi della modernità» (pp. 47-48). Le «peculiarità» contrastive della dissonanza umoristica sono, invero, «le stesse peculiarità formali del romanzo di Pirandello» (p. 49), come poi, nella ricca analisi dedicata alla coesistenza antinomica di riflessione e narrazione in esso, lo studioso diffusamente dimostra, attento a rilevarne le «duplicità strutturali non meno che espressive» (*ib.*), e la temporalità narrativamente inconciliata, sospesa su una «conclusione che non conclude» (p. 97), di cui le creature fittive della creazione autoriale, attorte in quel loro tempo discontinuo e franto, costituiscono i vettori, gli ossimorici testimoni di una duplicità che investe tanto i procedimenti narrativi quanto la «parola» che li inscena.

E infatti all'insegna della «figura umoristica [...] del *double*» concretescono e si precisano la forma intrinsecamente problematica del romanzo pirandelliano, e lo statuto diffratto dei suoi personaggi, fattane salva ogni residuale, quando non ingannevole, persistenza veristica: peraltro già metabolizzata e presto trascesa, nell'*Esclusa* (romanzo, non per caso diviso in due parti, scandito dalla *dissonante* «perplexità» della protagonista, di cui Pupino illumina con osservazioni decisive l'«impronta umoristica» e post-flaubertiana: pp. 72-84), o, in altra guisa, nel troppo frainteso *I vecchi e i giovani* – come esaustivamente si evidenzia nei capitoli VI e X, a quei due romanzi rispettivamente dedicati. Ma il *double* non è solo una istanza che trascorre, dall'ambito fisiognomico – «notoriamente consustanziale all'arte di Pirandello» (p. 90) – a quello strutturale e tematico, a incidere già del suo portato umoristico i primi romanzi, profilando nell'oscillazione comico-umoristica del *Turno* (pp. 92-102) l'immanenza di un'opzione teatrale evocata dalla preponderanza dialogica di un ragionare postveristicamente scomposto e sterilizzato nel dominio del caso. All'insegna della duplicità umoristica, infatti, vi si attesterà pure la «parola» del narratore, sommuovendo la soggettività inscritta nei registri tardooctocenteschi dell'*erlebte Rede* entro le ambiguità di una enunciazione senza stabile certezza di soggetto (p. 49), e nell'iterato ricorso all'inserzione digressiva e saggistica del *discours* benvenistiano (pp. 50-51), che potrà deferire lo «stigma di modernità» (*ib.*) di una riflessione metanarrativa e intraspeculare al problematico narratore autodiegetico del *Fu Mattia Pascal*. Ad esprimere la «cosa» nella sua realtà vivente – sottolinea Pupino, contro l'infondata o equivoca *deminutio* della prosa pirandelliana lungamente dibattuta dalla critica –, lo scrittore umorista dovrà adibire una parola, uno «stile», che tenga ferma la dualità incomponibile di soggettività e oggettività, di lingua letteraria e lingua d'uso, di universale e individuale: nella bivocità prospettica e tonale della dissonanza.

Una volta ricostruiti gli intrecciati percorsi della formazione riflessiva e della sedimentazione narrativa della dissonanza umoristica pirandelliana, Pupino ne dispiega la variegata fenomenologia romanzesca in una partitura critica la cui densità renderebbe ardua ogni disamina che si attentasse a restituirla in sintesi. Basti, allora, ricordare che, dopo i primi due, tutti gli altri romanzi di Pirandello ne vengono assunti come sontuose campionature stratigrafiche di un'arte della scomposizione e della contraddizione quanto nessun'altra capace di dar forma alla crisi modernista della parola letteraria, alla sua irriducibile – e a suo modo tragica – pretesa di trascendere la propria temporalità

senza più illusione di redimerla. La divisione, la scissione, la dissonanza, appunto, costituiscono le ragioni tematiche e formali, e insieme la struttura iteratamente contrastiva dei romanzi pirandelliani: dalla «triplice vita di Mattia Pascal» (pp. 103-165), umoristicamente divisa, nella sua dissonante intersezione dei piani temporali, tra l'attitudine autobiografica di un protagonista che si decostruisce mentre si racconta e il mondo «altro» (p. 148) che solo può coonestarne l'imprevedibile statuto identitario, la sua mascherale declinazione retroversa, a un romanzo come *Suo marito* (pp. 166-186), esercizio allegorico sull'umorismo, segnala Pupino, nel suo contrasto tra natura e arte, nella sua divisione oppositiva tra personaggi «soggetto di umorismo», come Silvia Roncella e Maurizio Gueli, e personaggi che invece ne sono solo oggetto, come Giustino Boggiolo (p. 184), e nella trama degli sdoppiamenti che lo sommuove, connettendo i protagonisti in un «racconto bipolare» (p. 178) entro il quale l'uno costituisce «la rifrazione inversa dell'altra» (p. 177). E nel segno della scissione, fin dal titolo, tra passato e presente, tra «eventi pubblici e vicende private, tra storia e microstoria» (p. 203), nonché tra convergenze e divergenze tra verismo e umorismo (p. 167), si attesterà *I vecchi e i giovani*: laddove scissa tra tempo della scrittura e tempo dell'esperienza (pp. 253-257) sarà la straniata e autoriflessa finzione autodiegetica di Serafino Gubbio, la sua scrittura diaristica senza cattura del tempo e del senso precipitata e irretita nel silenzio (pp. 246-294). E infine, interrogandovi la definitiva «scomposizione della forma romanzesca» (pp. 324-328), e la resa al divenire informe della vita, al suo tempo sempre di nuovo perduto e nascente (pp. 328-341), alla «renitenza al nome» che accomuna la salutare follia del protagonista Moscarda all'allegorico mago evocatore di 'incanti figurati' nei *Giganti*, l'ultimo capitolo del libro, dedicato a *Uno, nessuno e centomila*, che a buona ragione può essere definito il «romanzo della scomposizione», ne fornisce – coerentemente, del resto, allo stesso lascito dell'intenzione autoriale di Pirandello – la umoristicamente e vitalisticamente inconclusa *summa* tematica: arrestandosi nel rilievo di un nichilismo panico di dissimulata ascendenza nietzscheana, evasione dal mondo *rappresentato* dei corpi e dei nomi, che lo studioso lucidamente connette, al di là di una rimossa vicinanza dannunziana, a quella dottrina teosofica che, declinata quale umoristica “lanterninosofia”, aveva nutrito il dissonante gioco romanzesco di Mattia Pascal con il tempo del caso e con la morte.