oblio 50

XIV, dicembre 2024 | ISSN 2039-7917

Rosy Cupo

La disperazione come «forma» di rappresentazione
La novità di *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello*

In questo saggio l'autrice intende additare alcune direttrici di ricerca ancora poco indagate, relative alla rilevanza che l'esperienza della Grande Guerra dimostra di aver avuto nelle opere di Luigi Pirandello. In particolare, si mette a confronto la produzione di argomento più esplicitamente bellico (cioè le cosiddette «novelle di guerra»), e l'opera che inaugura la grande stagione pirandelliana, *Così è (se vi pare)*, individuando nel trauma subito la chiave di volta formale che condurrà alla maggiore produzione teatrale.

In this essay, the author intends to point out some lines of research that are still little investigated, relating to the relevance of the experience of the Great War in the works of Luigi Pirandello. In particular, the production of the most explicitly warlike subject (i.e. the so-called "war short stories") is compared with the work that inaugurates Pirandello's great season, Così è (se vi pare)*, identifying the trauma suffered as the formal keystone that will lead to the major theatrical production.*

Il 24 maggio 1915, dopo un periodo di "neutralità" trascorso a trattare le migliori condizioni per il proprio intervento, l'Italia, come è noto, si decise a schierarsi nella Prima Guerra Mondiale a fianco dell'Intesa. Luigi Pirandello, che era stato un attivo e convinto interventista,[1] dovette pagare per le proprie convinzioni un prezzo altissimo, dal momento che il figlio Stefano si arruolò immediatamente volontario. Il 2 novembre dello stesso anno, dopo alcuni mesi trascorsi a combattere in prima linea, Stefano Pirandello venne fatto prigioniero; in seguito alla disfatta di Caporetto, nel 1917, dal campo di Mauthausen, cui era stato destinato, fu trasferito in Boemia. In questo secondo campo, anche a causa del sovraffollamento, le condizioni di vita erano al limite della sopravvivenza; tutti pativano il freddo e la fame, e i pacchi di viveri che i genitori spedivano ai figli raramente giungevano a destinazione. Fu durante quei mesi terribili che Stefano si ammalò, forse addirittura di tubercolosi.[2] In questo particolare, difficilissimo momento per Pirandello, che soffriva per la sorte del figlio soldato prigioniero, oltre che per la catastrofe che si abbatteva sul mondo intero, si verifica una vera e propria svolta nell'opera pirandelliana:

> Sarà lo strappo violento inferto al suo affetto di padre, quando Stefano partirà per la guerra, l'accorgersi improvviso che la sua disperazione può coincidere col cruccio e la lacerazione del mondo, la corrispondenza dell'assurdo dolore pubblico col suo privato, la conferma definitiva che tutto quanto avviene è vano ed empio, e, insieme, nel mondo delle pareti domestiche, la rinnovata cieca vessazione della moglie sul suo

[1] Ben indagate le radici risorgimentali del patriottismo di Pirandello in Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, p. 259 ss.
[2] Ivi, p. 286.

* This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Sklodowska-Curie grant agreement n. 101105665.

animo definitivamente a lutto, a liberare paradossalmente Pirandello dalla disperazione, e a rivelargli le strade liberatorie dell'arte più vera.[3]

Il fatto che la celebre monografia firmata da Gaspare Giudice, da cui è tratta la citazione appena riportata, possa oggi a molti livelli considerarsi superata,[4] nulla toglie alla lucidità e all'acutezza dell'analisi letteraria compiuta sull'opera del celebre autore girgentino, nella quale si individuava nella guerra il trauma all'origine della radicale "svolta" del teatro.[5]

Data l'ampiezza e la profondità del tema e la rilevanza nella produzione pirandelliana, questo saggio, preliminare a uno studio più approfondito già avviato,[6] tenterà di additare le principali direttrici di ricerca che si sono imposte all'attenzione di chi scrive; in particolare, mi concentrerò sulla produzione narrativa del periodo di guerra, e sull'opera che di tale rivoluzione appare essere il primo e più compiuto risultato, cioè la commedia *Cosi è (se vi pare),* considerata da molti il «capolavoro assoluto», un «gran salto qualitativo del teatro di Pirandello [*e*] per la storia del teatro italiano».[7]

Negli anni dal 1914 al 1919 Pirandello pubblicò una serie di novelle che hanno come tema principale la guerra: *Berecche e la guerra*, *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*, *Colloquii coi personaggi, Quando si comprende*, *Jeri e oggi*, *La camera in attesa*, *Un "goj"*, *Il Signore della nave.*[8]

---

[3] Ivi, p. 265. Più recentemente, Nino Borsellino ha scritto: «la guerra fa da catalizzatore della crisi del personaggio. [*Così è (se vi pare)*] scritto e rappresentato in piena guerra mondiale, e pur senza varie altre circostanze se non di stretto ambito privato, sembra caricarsi di un valore di testimonianza pubblica: quasi che il disagio dei rapporti interpersonali che alcuni personaggi manifestano in misura estrema e paradossale fosse ormai rivelatore di una condizione generale di irrealtà quotidiana dentro la quale appare soprattutto invischiata una folla di borghesi dialettici, verbosi, con manie di "consistenza" mentre fuori la strage collettiva annulla altre certezze, ovvero alimenta nuove mistificazioni» (Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, p. 76).

[4] La monografia di Giudice si fonda infatti su una precedente e altrettanto nota biografia di Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932, scritta con la strettissima collaborazione di Pirandello stesso, la cui inattendibilità è stata ampiamente provata da studi recenti; si veda in particolare Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020; Ead., *Pirandello e la biografia che non c'è*, in «Nuova informazione bibliografica», n. 2(2021), pp. 221-238.

[5] Beatrice Alfonzetti, nella sua *Introduzione* a *Così è (se vi pare)* (*Maschere nude* 5, a cura di B. Alfonzetti e V. Gallo, Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Pirandello, Milano, Mondadori, 2021; riedita in ed. Oscar Mondadori e in versione Kindle, da cui si cita) parla di un vero e proprio «salto: un mutamento di specie, [...] che non disegna una linea retta, ma una linea tanto spezzata da rischiare di rimetterci, Pirandello, l'osso del collo», di un «meccanismo provocatorio perfettamente architettato» (p. 4). A questo saggio si rinvia per l'ampio inquadramento storico-letterario.

[6] Nei mesi intercorsi tra l'invio della proposta e la pubblicazione del presente saggio, il lavoro ha progressivamente messo a fuoco l'oggetto della sua ricerca, assumendo il titolo definitivo di: *Luigi Pirandello tra tradizione e modernità. Il trauma della grande guerra*.

[7] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 320.

[8] *Un'altra vita* (parte iniziale di *Berecche e la guerra*) fu pubblicata sulla «Rassegna Contemporanea» del 25 settembre 1914; *La piccola e la grade storia* e *Nel bujo*, appaiono come seconda e terza parte della novella tripartita in Luigi Pirandello, *Erba del nostro orto*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915 (ristampa: Milano, Facchi, 1919); mentre la prima apparizione della novella completa in otto capitoli (comprendente anche alcuni stralci del *Frammento di cronaca di Marco Leccio*) è del 1934 (*Novelle per un anno*, XIV, Milano, Mondadori). *La guerra su la carta* (poi *Frammento di cronaca di Marco Leccio*) fu pubblicato su «Il Messaggero» di Roma, in cinque puntate, tra il 2 agosto e il 22 settembre 1915, firmate con lo pseudonimo di Grildrig (nome dato a Gulliver dalla figlia del contadino nel paese dei giganti Brobdingnag nel romanzo di Jonathan Swift *Gulliver's Travels*). *Colloquii coi personaggi* fu pubblicato sul «Giornale di Sicilia» negli stessi mesi. *Quando si comprende* fu pubblicato il 30 gennaio 1916, su «Il Mondo» di Milano. *Jeri e oggi* uscì su «Il Messaggero della domenica» nel giugno 1919, ma risaliva all'agosto 1915, quando Pirandello la inviò

Tutte uscirono su quotidiani o in rivista, dovendo però superare il problema rappresentato dalla censura, su una stampa che già alla vigilia della dichiarazione italiana di guerra era sottoposta a un esasperato controllo; tali novelle «procedettero tra rifiuti, tagli e discussioni estenuanti da parte dei responsabili dei giornali che tutelavano il perbenismo borghese della morale, dell'ideologia e del gusto»;[9] in particolare Renato Simoni, direttore del supplemento «La lettura» del «Corriere della Sera», impedì la pubblicazione di *Jeri e oggi* (forse il più 'innocente' dei racconti pirandelliani, dato che narrava di un giovane sottotenente romano, Marino Lerna, salutato dai genitori alle stazioni di Fabriano e di Macerata, luoghi in cui Pirandello aveva effettivamente salutato il figlio Stefano quando era partito volontario) a causa del fatto che «la verità con cui era descritta la costernazione di alcuni giovani ufficiali in partenza per il fronte pote*va* accrescere l'ansia angosciosa dei parenti che hanno figlioli al campo»;[10] il racconto vide infatti la luce sul «Messaggero» solo a guerra finita, nel giugno del 1919. La motivazione, puntualmente contestata da Pirandello, consente tuttavia di comprenderne il sistematico rifiuto.
Come la maggior parte di queste novelle, la più significativa, *Berecche e la guerra*, presenta una costruzione meccanicamente polemica e una trasposizione fortemente autobiografica; se è certamente un errore leggere ogni opera pirandelliana come un fedele ritratto della vita e del pensiero dell'uomo, è però innegabile che talune contingenze personali vi si siano riverberate in maniera non certamente puntuale, ma spesso utile ad illuminarne tratti specifici. Nel protagonista Berecche è infatti facilmente ravvisabile l'autore stesso: strenuo ammiratore della cultura tedesca (che Pirandello aveva conosciuto e imparato ad amare durante il soggiorno a Bonn), "bloccato" in una situazione familiare già soffocante, su cui si abbatte la tragedia collettiva della guerra e quella personale della partenza del figlio per il fronte e dell'aggravarsi della condizione di fragilità psichica della moglie; con queste parole il narratore descrive la reazione della moglie alla partenza del figlio:

> Due furie scatenate, la moglie e la figliuola Carlotta. Specialmente la moglie. Scarduffata, strozzata dagli strilli, dal continuo mugolare, corre per casa annaspando, come se cercasse una via di scampo al suo folle dolore. [...] Non può sentirsi dir nulla la madre disperata: grida, grida fino a stracciarsi la gola, levando le braccia e scuotendo le mani, frenetica, appena qualcuno accenni di volgerle una parola. [...] Si scaglia contro il marito, gli si para davanti con le dita artigliate sulla faccia, come volesse sbranarlo, e gli urla, feroce: - Voglio mio figlio! Voglio mio figlio! Assassino![11]

al «Corriere della Sera» dove Renato Simoni, direttore del supplemento «La Lettura», ne impedì la pubblicazione. *La camera in attesa* fu pubblicata su «Il Mondo» di Milano alla vigilia del Natale 1916. *Il presepe di quest'anno* (divenuto poi *Un "goj"*) uscì su «Noi e il Mondo» nel gennaio 1916. Per una rapida sintesi dei contenuti e dei temi ricorrenti, si veda Sara Lorenzetti, *La Prima Guerra Mondiale nelle novelle di Pirandello: una presenza rimossa*, in «Quaderni del '900», XV, 2015, pp. 53-62.

[9] Pietro Milone, *Grildrig e i giganti della guerra*, in L. Pirandello, *Novelle della grande guerra*, a cura di P. Milone, Roma, Nova Delphi, 2017, pp. 7-31, dove le novelle citate sono ora riedite.

[10] Ivi, p. 15.

[11] L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, vol. III, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1990, pp. 605-606.

Nella narrazione, i pochi risvolti che vorrebbero essere grotteschi (come il tentativo di Berecche di farsi arruolare, fatto, tra l'altro, anch'esso autobiografico,[12] e la conseguente caduta da cavallo) non riescono a vincere il tono essenzialmente patetico del racconto. In questo contesto narrativo vengono innestati, quasi senza filtri, i ragionamenti che in quegli stessi mesi dovevano gravemente occupare la mente di tutti gli italiani:

> [...] possiamo esser lieti almeno di questo: che ci sia toccato insorte d'assistere all'alba di un'altra vita. Abbiamo vissuto quaranta, cinquanta, sessanta anni, sentendo che le cose, così com'erano, non potevano durare; che la tensione degli animi si faceva a mano a mano più violenta e doveva spezzarsi [...].[13]

E sono realisticamente rappresentate le reazioni costituite «da un coro di fierissime proteste, d'invettive, d'ingiurie»[14] con cui venivano respinte le goffe giustificazioni storico-politiche, addotte in pro dei tedeschi (si ricordi che la prima parte di questa novella fu pubblicata il 25 settembre 1914,[15] e che essa rispecchia esattamente le reazioni dell'italiano medio all'indomani dell'annuncio della neutralità dell'Italia). Pertanto, è proprio nell'analisi redazionale della novella di Berecche che si può seguire lo sviluppo del pensiero pirandelliano, e l'evoluzione formale che lo accompagna. Come è noto, infatti, mentre la prima parte della novella fu pubblicata nel 1914, sicuramente posteriore, e verosimilmente scritta tra il 1916 e il 1917, è la parte V, intitolata, nella versione definitiva, *La guerra nel mondo*; in essa la vicenda riproduce in maniera accurata la parabola dello stato d'animo di un uomo che, dopo che è «*crollato* tutto, dentro»,[16] e dopo aver virilmente rifiutato la tentazione del conforto religioso, d'improvviso avverte la profonda vacuità del tutto, e riesce a sollevare lo sguardo dalle miserie e dalle meschinità umane:

> Berecche si alza, si appressa alla finestra più vicina, siede e si mette a guardare le stelle.
> La vede per gli spazii senza fine, come forse nessuna o appena forse qualcuna di quelle stelle la può vedere, questa piccola terra che va e va, senza un fine che si sappia, per quegli spazi di cui non si sa la fine. Va, granellino infimo, gocciolina d'acqua nera, e il vento della corsa cancella in uno striscio violento di tenue barlume i segni accesi dell'abitazione degli uomini in quella poca parte in cui il granellino non è liquido. Se nei cieli si sapesse che in quello striscio di tenue barlume sono milioni e milioni d'esseri irrequieti, che da quel granellino lì credono sul serio di potere dettar legge a tutto quanto l'universo, imporgli la loro ragione, il loro sentimento, il loro Dio, il loro piccolo Dio nato nelle animucce loro e ch'essi credono creatore di quei cieli, di tutte quelle stelle: ed ecco, se lo pigliano, questo Dio che ha creato i cieli e tutte le Stelle e se lo adorano e se lo vestono a modo loro e gli chiedono conto delle loro piccole miserie e protezione anche nei loro affari più tristi, nelle loro stolide guerre.[17]

La saggia superiorità, lo sguardo distaccato del Filosofo avverte infine come tutta la disperazione e la sofferenza dei piccoli uomini che abitano il piccolo pianeta terra non abbiano alcuna rilevanza, nell'economia dell'universo:

[12] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 270.
[13] L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 577.
[14] Ivi, p. 575.
[15] Pur successivamente rimaneggiata e rifusa con altre novelle e stralci di novelle, la prima parte rimane sostanzialmente identica alla prima stampa; si veda L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., *Note ai testi e varianti*, p. 1408.
[16] Id., *Berecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 591.
[17] Ivi, p. 595.

Così, tra mille anni - pensa Berecche - questa atrocissima guerra, che ora riempie d'orrore il mondo intero, sarà in poche righe ristretta nella grande storia degli uomini; e nessun cenno di tutte le piccole storie di queste migliaja e migliaja di esseri oscuri, che ora scompajono travolti in essa, ciascuno dei quali avrà pure accolto il mondo, tutto il mondo in sé e sarà stato almeno per un attimo della sua vita eterno, con questa terra e questo cielo sfavillante di stelle nell'anima e la propria casetta lontana lontana, e i proprii cari, il padre, la madre, la sposa, le sorelle, in lagrime e, forse, ignari ancora e intenti ai loro giuochi, i piccoli figli, lontani lontani. Quanti, feriti non raccolti, morenti su la neve, nel fango, si ricompongono in attesa della morte e guardano innanzi a sé con occhi pietosi e vani, e più non sanno vedere la ragione della ferocia che ha spezzato sul meglio, d'un tratto, la loro giovinezza, i loro affetti, tutto per sempre, come niente! Nessun cenno. Nessuno saprà. Chi le sa, anche adesso, tutte le piccole, innumerevoli storie, una in ogni anima dei milioni e milioni di uomini di fronte gli uni agli altri per uccidersi? Anche adesso, poche righe nei bollettini degli Stati Maggiori: - s'è progredito, s'è indietreggiato; tre, quattro mila tra morti, feriti e scomparsi. E basta.[18]

Come ha efficacemente scritto Gaspare Giudice, era necessario un «patire più fondo e totale perché egli *trovasse* quelle parole semplificate ed essenziali in cui il senso della propria crisi si *assimilasse* a quello della crisi di tutti».[19] Ma certo le parole sopra riportate non paiono ancora improntate a quella scarnificazione formale e a quella "stilizzazione" delle azioni umane che costituiranno la novità del più grande Pirandello. Si legga, ancora, il seguente passo tratto da *Il Signore della Nave*, per notare come l'autore riesca poco e male a mascherare lo stridio di sentimenti convulsi che gli suscita lo spettacolo di centinaia di giovani mandati a morire nell'indifferenza generale, tanto da cadere in un feroce sarcasmo:

Uno dei due piccini piangeva; ma voglio credere che non piangesse per la prossima vista della pallida testa insanguinata della cara grossa bestia carezzata per circa due anni nel cortile della casa. La contemplerà il padre quella testa dalle larghe orecchie abbattute, dagli occhi gravemente socchiusi tra i peli, per lodarne forse, con rimpianto ancora una volta, l'intelligenza, e per questa maledetta ostinazione si guasterà il piacere di mangiarsela. [...] Mi sarei risparmiato certamente il grande affanno di vedere, io solo a digiuno, io solo con gli occhi non offuscati dai vapori del vino, tutta quella umanità, degna di tanta considerazione e di tanto rispetto, ridursi a poco a poco in uno stato miserando senza più neppure un'ombra di coscienza, senza la più lontana memoria delle innumerevoli benemerenze che in tanti secoli ha saputo acquistarsi sopra le altre bestie della terra con le sue fatiche e con le sue virtù.[20]

Nel grottesco rovesciamento in cui l'«umanità», riconosciuta specificamente ai maiali in virtù della loro «intelligenza», non ne impedisce il pubblico macello in ossequio «al [...] primitivo carattere sacro» della celebrazione, Pirandello non esita a (o forse, non riesce ad evitare di) scoprire le carte, rendendo del tutto esplicito l'accostamento tra il «macello» della guerra e il macello sacrificale della festa del Signore della Nave.[21]
Gli esempi, in cui, come si è detto, trasposizione autobiografica e amplificazione retorica non vengono in alcun modo arginati dall'autore, rendono ancora più lampante la novità rappresentata da *Così è (se vi pare)*: qui il mutamento appare compiuto, e la disperazione non è più trasposta direttamente sulla pagina (o scena), in

[18] Ivi, p. 730.
[19] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 265.
[20] L. Pirandello, *Il Signore della Nave*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 424.
[21] Tutte le citazioni in Id., *Il Signore della Nave*, in *Novelle per un anno*, cit., pp. 418-427.

tutta la sua cruda e realistica gestualità, ma viene tradotta in «*forma* di disperazione»; solo adesso, per la prima volta, il disordine e il caos dell'esperienza interiore divengono «chiave e traccia organica per la chiarezza dell'opera».[22] Il risultato di questa decantazione dell'animo si mostrerà non in una ritrovata serenità, ma in una superiorità del giudizio, finalmente in grado di volgere sulle questioni umane uno sguardo irriverente e sufficientemente cinico, tale da resistere allo sdegno declamato e all'esibita costernazione delle novelle di guerra.
La guerra è assente in *Così è (se vi pare)*,[23] e la scena torna a essere occupata dal salotto borghese di ottocentesca memoria; tuttavia, non è lecito pensare che negli stessi anni in cui si dibatteva in esperienze personali e situazioni emotive così dure e contrastanti, Pirandello possa aver scritto un'opera del tutto avulsa da esse, soprattutto tenendo conto che questo dramma è unanimemente riconosciuto dalla critica come il suo primo capolavoro pienamente consapevole e perfettamente riuscito.
L'analisi semantica e linguistica del dramma, supportata dal confronto con il suo immediato antecedente, cioè la novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, conforta tale ipotesi. Un primo indizio in questo senso è rappresentato da una intervista, rilasciata dallo stesso Pirandello, in cui questi racconta che l'ispirazione più profonda, da cui erano nate la novella e il dramma, era scaturita da un incubo: «Quelle miserabili creature mi ossessionavano. Dove avrei potuto mandarle a vivere se non sul palcoscenico, sede naturale dei personaggi?... Ecco un sogno: vidi in esso un cortile profondo e senza uscita, e da questa immagine paurosa nacque *Così è (se vi pare)*»;[24] e ancora, in una lettera al figlio Stefano del 17 aprile 1916:

> Scavo, scavo... mi son ridotto in un pozzo da cui non riesco più a trarmi fuori. Del resto perché trarmene? Ora, più che più la vita mi sembra una buffa e pazza fantasmagoria...[25]

Tale suggestione è stata correttamente individuata[26] nel ricorrere dell'immagine del "cortile buio" del palazzo in cui vive la signora Ponza, presente sia nella novella che nel dramma:

Prese alloggio nel casone nuovo all'uscita del paese. […] Tre finestre che danno su la campagna, alte, tristi (ché la facciata di là, all'aria di tramontana, su tutti quegli orti pallidi, chissà perché, benché nuova, s'è tanto intristita) e tre finestre interne, di qua, sul cortile, ove gira la ringhiera del ballatojo diviso da tramezzi a grate. Pendono da quella ringhiera, lassù lassù, tanti	DINA […] Prende a pigione un quartierino all'ultimo piano di quel casone tetro, là, all'uscita del paese, su gli orti.... - L'hai veduto? Dico, di dentro? LAUDISI Sei forse andata a vederlo, tu? DINA Sì zietto! Con la mamma. E mica noi sole, sai? Tutti sono andati a vederlo. - C'è un cortile - così bujo! - (pare un pozzo) - con una ringhierina di

[22] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 265.
[23] Scritta nei primi mesi del 1917, e ultimata in aprile, sarà rappresentata per la prima volta il 18 giugno 1917 al teatro Olympia di Milano; la novella La signora Frola e il signor Ponza, suo genero, da cui il dramma era tratto, era stata pubblicata due anni prima sul «Giornale di Sicilia» e successivamente inserita nella raccolta *E domani, lunedì...*, edita da Treves nel 1917.
[24] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 488.
[25] Ivi, p. 318.
[26] N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., p. 75

panierini pronti a essere calati col cordino a un bisogno.[27]	ferro in alto in alto, lungo il ballatojo dell'ultimo piano; da cui pendono coi cordini tanti panieri.[28]

Nell'edizione Treves del 1918, il riferimento emerge in maniera ancora più chiara: «C'è un cortile interno, così bujo che pare un incubo, con una ringhiera di ferro in alto in alto, lungo il ballatojo dell'ultimo piano; da cui pendono coi cordini tanti panieri. ...».
Ma l'atmosfera angosciosa dell'incubo viene trasposta nel testo anche in altre forme. Già nella novella l'impossibilità di saziare la curiosità suscitata dalla strana situazione del signor Ponza e della signora Frola veniva descritta come un pericolo incombente sulla cittadinanza, espresso attraverso eloquenti affermazioni della voce narrante:

Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana […]
[…] tenere così, sotto quest'incubo, un'intera cittadinanza, vi par poco?
Un'angoscia, un perpetuo sgomento.[29]

Nel passaggio dalla novella al dramma, la sensazione di allarme si intensifica, e la funzione di comunicarla viene affidata, com'è ovvio, all'interpretazione dei personaggi: i termini 'sgomento' e 'orrore' ricorrono insistentemente nelle didascalie, a tradurre scenicamente il senso di pericolo che la vicenda del signor Ponza e della signora Frola insinua nella borghesia della cittadina, accompagnati da una gestualità altrettanto significativa:

Amalia (scattando, con orrore e pietà insieme) [...]
Amalia (con sgomento)
Si nasconde la faccia con le mani per orrore. Oh Dio!
La signora Amalia si alzerà e le verrà impaurita incontro; gli altri la guarderanno sgomenti.
Signora Frola (con orrore) Oh no! Dio liberi!
[...] è una vecchia [...] guardinga, sgomenta.
Le signore, al cenno di Sirelli pieno di sbigottimento, entreranno sgomente.
Signora Frola (notando lo sgomento, lo scompiglio, gemerà perplessa, tremante) [...].[30]

Innovazione rilevante del dramma appare anche lo spasmodico «desiderio di sapere» che investe l'intera borghesia cittadina, fino a diventare un rovello insopportabile:

Ah, signora mia, noi veniamo qua come alla fonte. Siamo due povere assetate di notizie.
Notizia fresca appurata or ora […]
Chiedendo notizie, informazioni…
[…] due paroline di lettera, con le notizie della giornata.
Non si ha notizia di superstiti; […]
A Centuri: Notizie?
Ebbene: notizie certe?
Non c'è niente! Niente di certo in queste notizie signor Commissario!
«[..] reca notizie certe, di gente che sa!» Applausi, grida d'evviva accoglieranno la notizia. Il commissario Centuri si turberà, sapendo bene che le informazioni che reca non basteranno […]

[27] L. Pirandello, *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Milano, Mondadori, 2021, p. 65.
[28] Id., *Così è (se vi pare)*, a cura di Alfonzetti, cit., p. 5.
[29] Id., *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di Alfonzetti, cit., p. 65.
[30] Id., *Così è (se vi pare)*, a cura di Alfonzetti, cit., pp. 23, 24, 25, 27, 35, 43, 63.

Lei ci reca notizie certe! Sirelli: dati precisi![31]

Da un lato quindi, Pirandello ironizza e filosofeggia sull'inutile affaccendarsi dei poveri personaggi alla ricerca della Verità su una questione apparentemente di poco conto, situazione paradossale da cui scaturisce l'ironia; ma dall'altra, sta evidentemente mettendo in scena il terrore e l'angoscia della classe borghese che avverte l'approssimarsi di una catastrofe che ne travolgerà l'intera esistenza; e vi traspone lo stato d'animo che già aveva attribuito a Berecche, il quale «per non morir di terrore una volta al giorno, a ogni annunzio di battaglia, sapendo Faustino in mezzo al fuoco: sissignori, anche lui Berecche andrebbe, volontario col pancione [...]»:[32] lo stato d'animo, cioè, di chi, ora dopo ora attende una notizia da cui dipende la propria vita. Si legga a tal proposito la seguente lettera inviata al figlio Stefano il 25 ottobre 1915:

> Forse dalla cartolina del 19, se ci fosse arrivata, avremmo potuto sapere se tu eri destinato ad andare in seconda linea o a rimanere in prima, in vista dell'avanzata generale... Capisco che mi struggo inutilmente perché, a ogni modo le notizie che ci premono veramente, cioè quelle dopo il 21, non potranno arrivarci, ripeto, se non dopo il 26 o il 27, seppure; lo capisco, lo capisco; ma non sono io: la ragione ha un bel voler moderare l'ansia e la trepidazione del cuore: il cuore non ascolta, non può ascoltare la ragione e si strugge... ma il bello è questo: che anch'io agisco e parlo: faccio gli esami, in questo momento, capisci? Faccio gli esami. Vado ogni mattina alle otto, rincaso alle dodici, torno alle due e mezza, rincaso alle sei. Io!...[33]

Come si è detto, il senso di soffocamento che produce un terribile incubo era già presente nell'ispirazione iniziale della novella, e le osservazioni sin qui fatte sembrerebbero allinearsi e anzi chiarire le affermazioni di Pirandello in questo senso.[34] È tuttavia interessante notare, nel passaggio dalla novella al dramma, come Pirandello si approssimi sempre più al concetto che vuole esprimere, e come in sostanza sia osservabile, in esso, il passaggio dall'«ironia comica», come l'autore stesso la definirà nel celebre saggio *L'umorismo*, al «sentimento del contrario». La nuova "forma" viene raggiunta attraverso un sistematico procedimento di scomposizione della novella nei suoi snodi logici essenziali, e di successiva ricomposizione degli stessi, amplificati e portati al punto di rottura.
Si noterà innanzitutto che la novella non è che un abbozzo rispetto al dramma, giacché il suo intero nucleo narrativo, cioè l'alternarsi delle due «deposizioni»,[35] sarà esaurito nel solo primo atto. Il monologo teatrale di cui si compone la novella sembra già anticipare una sua ideale "messa in scena", con la costante chiamata in causa del

[31] Ivi, pp. 7, 8, 19, 30, 46, 47, 48.
[32] L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 582.
[33] G. Giudice, *Luigi Pirandello*, cit., p. 280. Il carteggio tra Pirandello e il figlio Stefano si legge ora in *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2005.
[34] Roberto Alonge ritiene invece che l'individuazione del nucleo ispiratore nell'incubo riportato consenta di misurarne la distanza dell'esito artistico (cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Roma, Laterza, 1997).
[35] La suggestione della scena di *Così è (se vi pare)* come aula di tribunale è di R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, p. 191: «Il movimento di entrata-uscita dei personaggi perde tutta la sua artificiosa legnosità se lo si legge come movimento tipico di un tribunale dove imputati e testi sono introdotti in successione immediata».

pubblico, e una evidente mimesi del linguaggio parlato, pieno di iterazioni e esclamazioni:

Ma insomma, ve lo figurate?
Perché si tratta niente meno che di questo… Ma no, è meglio esporre prima con ordine.
Sono, vi giuro, […]
Ma dico […]
Ma procediamo con ordine.
Ora, via, si capisce […]
[…] vi par poco?
Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati?[36]

Comune alla novella e al dramma è invece la struttura; nel secondo, questa è scandita nella chiusa di ciascuno dei tre atti dalla risata di Laudisi; mentre nella prima è rimarcata dalla ripetizione, poco variata, di una medesima frase, quasi un ritornello, collocato all'inizio, al centro (dopo che le due versioni sono state riportate) e alla fine:

Ma dico di tenere così, sotto quest'incubo, un'intera cittadinanza, vi par poco? Togliendole ogni sostegno al giudizio, per modo che non possa più distinguere tra fantasma e realtà. Un'angoscia, un perpetuo sgomento. Ciascuno si vede davanti, ogni giorno, quei due; li guarda in faccia; *sa che uno dei due è pazzo;* li studia, li squadra, li spia e, niente! *Non poter scoprire quale dei due; dove sia il fantasma dove la realtà.*
Naturalmente, nasce in ciascuno il sospetto pernicioso che *tanto vale allora la realtà quanto il fantasma, è che ogni realtà può benissimo essere un fantasma e viceversa.*

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? *A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? Dove il fantasma?*

[…] e vanno così, insieme, tra il dispetto agghindato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia li squadra li spia e, niente!, *non riesce ancora in nessun modo a comprendere il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà.*[37]

La parabola evolutiva che sembra di poter riscontrare nella storia redazionale dell'opera, seppur limitata solo al passaggio tra novella e dramma, e in parte spiegabile con l'operazione di transcodifica (da narrativa a teatro) è tuttavia parallela a una simile mutazione del punto di vista "filosofico", legata, cioè, alla tesi che il dramma si propone di esemplificare.
L'ironia, il ricorso alla quale non riesce, in verità, a colmare il senso di sospensione e di non-finito, quasi, che la lettura della novella suscita, è certamente lo strumento utilizzato. Il medesimo autore, nel saggio su *L'umorismo*, aveva chiarito e circoscritto il concetto di quella che aveva definito «ironia retorica», implicante «una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso», in cui, cioè, non bisogna «prender sul serio»[38] quel che si dice. L'ironia retorica, di conseguenza, giocando tra l'incredulità e le rimostranze del personaggio narrante e la

[36] L. Pirandello, *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., pp. 65-66.
[37] *Ibidem*. Di «novella circolare» parla Beatrice Alfonzetti (*Introduzione. La verità velata: la beffa e l'enigma,* ivi, p. 1).
[38] L. Pirandello, *L'umorismo. Saggio*, edizione a cura di G. Langella e D. Savio, Milano, Mondadori, 2019, p. 10.

reale situazione da cui si originano, appare completamente priva di un risvolto esistenziale, e consegue esiti meramente comici:

> Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana […]
>
> Ciascuno si vede davanti, ogni giorno, quei due; li guarda in faccia; sa che uno dei due è pazzo; li studia, li squadra, li spia e, niente! Non poter scoprire quale dei due; dove si è il fantasma dove la realtà.
>
> Nei panni del signor prefetto, io darei senz'altro, per la salute dell'anima degli abitanti di Valdana, lo sfratto alla signora Frola e al signor Ponza, suo genero.[39]

Venendo a mancare la dimensione tragica ed esistenziale dell'evento, di questo rimane soltanto l'aspetto ridicolo, paradossale, in cui, ancora con le parole dello stesso Pirandello, l'autore non «perde mai coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni»;[40] e, soprattutto, si preclude al lettore/spettatore qualunque possibilità di identificazione con i protagonisti della vicenda narrata.
Lo svelamento del significato filosofico, collocato all'inizio, e privato della *suspence* della "caccia alle notizie", che costituisce il nerbo del dramma (così come testimoniato dalle reazioni del pubblico alla Prima),[41] fa sì che all'intera novella venga sottratta qualunque efficacia narrativa:

> Naturalmente, nasce in ciascuno il sospetto pernicioso che tanto vale allora la realtà quanto il fantasma, è che ogni realtà può benissimo essere un fantasma e viceversa.
>
> Intanto, il signor Prefetto di Valdana si è contentato della dichiarazione del signor Ponza. Ma certo l'aspetto e in gran parte la condotta di costui non depongono a suo favore, almeno per le signore di Valdana più propense tutte quante a prestar fede alla signora Frola.[42]

La seconda citazione sopra riportata rivela il più macroscopico segno di acerbità della novella; in essa la situazione è completamente squilibrata a favore della signora Frola, in quanto, sebbene sia quest'ultima che il signor Ponza «ragionano […] a meraviglia», più volte si specifica che la signora Frola è ritenuta generalmente più attendibile, innanzitutto per l'«affabilità, naturalissima in lei», ma anche perché «chiaramente è apparsa a ognuno l'indole di lei», che di contro «nell'animo di tutti *ha fatto crescere* l'avversione per il signor Ponza». Ed è qui, infatti, che è dato seguire più da vicino l'operazione di scomposizione analitica cui si è fatto sopra cenno, la quale comporta una sostanziale ridefinizione del personaggio della signora Frola.
Sin dall'inizio Pirandello imposta la narrazione secondo una concezione drammatica; pure si nota che, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non ci sono dialoghi, perché i discorsi dei personaggi sono riportati in discorso indiretto libero; due sole le

[39] Id., *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., pp. 65-66.
[40] Id., *L'umorismo. Saggio*, cit., p. 11.
[41] Lo stesso Pirandello scrive alla sorella Lina il 23 giugno 1917: «Sì, miei cari, è stato veramente un grande successo, non dico per gli applausi, ma per lo sconcerto e l'intontimento e l'esasperazione e lo sgomento diabolicamente cagionati al pubblico. Quanto ci ho goduto!», L. Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919,* introduzione e note di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 410.
[42] Id., *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., pp. 65-66.

eccezioni, e in entrambe (come si è detto) è la signora Frola a parlare. In uno di questi due casi, colei che dialoga con la signora Frola è addirittura Tildina, cioè la signora Ponza; il fatto che si dia spazio, nella novella, a un dialogo diretto tra madre e figlia, rappresenta una non irrilevante incongruenza, che infatti Pirandello risolverà eliminando completamente il passaggio narrativo, e attribuendo, alla signora Ponza, due nomi distinti, Lina e Giulia. In questa operazione di ripristino dell'equilibrio, neppure un particolare che potrebbe sembrare secondario viene trascurato:

Del resto, non è mica vero che non la veda, la sua figliola. Due o tre volte al giorno la vede: entra nel cortile della casa; suona il campanello e subito la sua figliuola s'affaccia di lassù.[43]	Questa poveretta entra nel cortile; tira il cordino del paniere; suona il campanello lassù; la figliuola s'affaccia, e lei le parla di giù, da quel pozzo, storcendosi il collo così! Figurati! E neanche la vede, abbagliata dalla luce che cola dall'alto.[44]

Come si vede, l'affermazione: «non è mica vero che non la vede», spiazzante se letta con la mente rivolta a quella che sarà la trovata scenica di più sicuro effetto del dramma, e cioè l'apparizione impenetrabilmente velata («in gramaglie») della signora Ponza, viene corretta inserendo il particolare della luce che, piovendo dall'alto, impedisce alla signora Frola di vedere realmente la figlia.
Traducendo la novella in dramma, Pirandello cerca quindi proprio di eliminare ogni possibilità di sospensione o equivoco, e di portare la situazione al massimo livello di tensione, eliminando sistematicamente tutte le alternative e i leciti dubbi, cioè facendo sperimentare ai suoi personaggi tutte le possibilità di risolvere la questione. Due, infatti, sono i tentativi di scoprire la Verità, esperiti dal gruppetto di salottieri borghesi affamati di «dati certi»; entrambi erano solo accennati nella novella, e comunque in modo da lasciar adito al legittimo dubbio che ancora esistesse una Verità cui attingere: la ricerca dei documenti originali, e il faccia a faccia con la signora Ponza. Al primo si accennava nel seguente passo: «questa, difatti, viene premurosa a mostrar loro le letterine affettuose che le cala giù col panierino alla figliola, e anche tanti altri privati documenti, a cui però il signor Ponza toglie ogni credito, dicendo che le sono stati rilasciati per confortare il pietoso inganno». Il fuggevole cenno con cui nella novella si liquidava la questione viene portato in luce e sviscerato, nel dramma, nel secondo atto, in cui il commissario Centuri viene incaricato di cercare i documenti; questi ultimi, tuttavia, per rendere perfettamente plausibile la situazione, risulteranno essere stati distrutti da un terremoto (evento che Pirandello attingeva dalla realtà, e cioè dal terremoto della Marsica del 1915, che distrusse ben 16 paesi). *Extrema ratio* messa in atto dagli sbigottiti convenuti, sarà l'interrogatorio, senza intermediari, della signora Ponza; anche questa possibilità era già presente nella novella, ma immediatamente scartata al suo primo affacciarsi: «Si dovrebbe prenderla a parte e farle dire a quattrocchi la verità. Non è possibile. Il signor Ponza – sia lui o no il pazzo – è realmente gelosissimo e non lascia veder la

[43] Id., *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., p. 65.
[44] Id., *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., p. 7

moglie a nessuno».[45] Mentre invece, nel dramma, la necessità di azzardare quest'ultimo tentativo suggerirà a Pirandello la mirabile scena finale:

SIGNORA PONZA Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede.
Guarderà attraverso il velo, tutti, per un istante; e si ritirerà. Silenzio.[46]

Da un lato, dunque, Pirandello lavora per trasfondere nei suoi personaggi l'angoscia e la disperazione di una situazione irrimediabile: attingendo a piene mani alla propria desolante condizione umana ed emotiva, derivante dallo *shock* della guerra, riesce a impiegare la propria disperazione per dare *forma* all'opera, e non *materia* di rappresentazione; dall'altro, si impegna a ripristinare l'equilibrio freddo e razionale dello sguardo «umoristico».
Un ultimo esempio sarà utile a chiarire questo passaggio; nella parte finale della novella le parole della signora Frola, pur riportate indirettamente, appaiono incongrue (di nuovo si pone a confronto il testo della novella con quello del dramma):

Ora la signora Frola *crede di aver* qualche *ragione* di *sospettare* che da un pezzo suo genero sia del tutto rientrato in sé e che egli finga, finga soltanto di credere che sua moglie sia una seconda moglie, per tenersela così tutta per sé, senza contatto con nessuno, perché forse tuttavia di tanto in tanto balena la paura che di nuovo gli possa essere sottratta nascostamente.[47]	SIGNORA FROLA Sì, ma non ci crede più, certo, da un pezzo, neanche lui! Ha bisogno di darlo a intendere agli altri; non può farne a meno! Per star sicuro, capiscono? Perché forse, di tanto in tanto, gli balena ancora la paura che la mogliettina gli possa essere di nuovo sottratta. *A bassa voce sorridendo confidenzialmente*: se la tiene chiusa a chiave per questo - tutta per sé. Ma l'adora! Sono sicura. E la mia figliuola è contenta.[48]

Nella novella il discorso della signora Frola appare perfettamente sensato e ragionevole, con una serie di attenuazioni (*crede*, *sospetta*) che di fatto accolgono, razionalmente, la possibilità che le cose non siano come sembrano, e quindi rispettano le regole della logica; nella commedia, al contrario, il discorso della signora Frola è quello di chi possiede una incrollabile certezza; e a renderlo ancor più inverosimile concorrono le esclamazioni, le iterazioni, l'interrogativo in funzione conativa (*capiscono*); un sorriso inquietante, e completamente decontestualizzato, infine, accompagna la pacata accettazione di una situazione paradossale. Ecco quindi riequilibrate le posizioni dei due contendenti, il signor Ponza e la signora Frola: entrambi pazzi, entrambi sani; entrambi consapevoli mentitori, entrambi onesti portatori di verità.
In definitiva, nel puntiglioso frazionamento del "fatto narrato" in una successione ordinata di fatti singolarmente analizzati, pare di poter individuare proprio quella procedura di «scomposizione dell'immagine»[49] di cui Pirandello parla nel saggio sull'«Umorismo»; la sua attuazione sarà resa possibile grazie alla capacità,

[45] Id., *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., pp. 65-66.
[46] Ivi, p. 64.
[47] *Ibidem*.
[48] L. Pirandello, *La signora Ponza e il suo genero*, in *Così è (se vi pare)*, a cura di B. Alfonzetti, cit., p. 28.
[49] Id., *L'umorismo. Saggio*, a cura di G. Langella e D. Savio, cit., p. 119.

finalmente maturata da Pirandello attraverso l'esperienza dolorosamente insensata della guerra, di investire un "fatto" comico, paradossale e inspiegabile, con una carica emotiva tragica, in grado di proiettarlo su un amaro sfondo universale.