

RICCARDO MAISANO

**SAGGIO DI LETTURA DELLA NOVELLA “ FUGA ”
DI LUIGI PIRANDELLO (*)**

La pubblicazione critica integrale, con un adeguato corredo filologico, di due taccuini di lavoro finora noti in modo indiretto o parziale, ha sgombrato il campo da una delle leggende più note a proposito di Pirandello, riguardante la sua memoria orale¹. Il cosiddetto “ Taccuino segreto ”, pubblicato nel 1997 e rivelatosi un vero e proprio laboratorio dello scrittore, nel quale si trovano depositati i suoi ‘ attrezzi del mestiere ’, conserva materiali e abbozzi utilizzati da Pirandello dal 1912 in poi², mentre il cosiddetto “ Taccuino di Harvard ”, pubblicato nel 2002³, costituisce un arsenale di spunti in versi e in prosa, e talvolta semplicemente lessicali, raccolti nel periodo 1887-1902 con qualche aggiunta posteriore. I due ‘ cartolari ’ (così lo scrittore definisce in alcuni luoghi della sua opera, ad altro proposito, questo genere di zibaldoni) dimostrano che Pirandello solleva tenere a portata di mano per il suo lavoro repertori di frasi ed elenchi di vocaboli da usare in occasioni diverse, e dimostrano altresì che i modi di dire colloquiali o le espressioni elaborate che caratterizzano ogni sua pagina non derivavano da un’ispirazione del momento e tanto meno da un richiamo mnemonico, ma erano il frutto di un paziente lavoro artigianale. Attraverso la consultazione di questi taccuini, e l’utilizzazione degli apparati di note critiche che corredano le edizioni di opere pirandelliane apparse nella collana dei “ Meridiani ” Mondadori, è ora possibile individuare il procedimento attraverso il quale un testo ha preso forma nella mente e sotto la penna dell’autore. E, non di rado, questo può giovare più della lettura di molte pagine di saggistica.

La novella « Fuga », come registra Mario Costanzo nell’edizione critica da lui curata⁴, fu pubblicata per la prima volta sul *Corriere della Sera* del 23 agosto 1923. Fu edita due anni dopo, con alcune modificazioni, nella raccolta *Dal naso al cielo*, volume ottavo delle *Novelle per un anno* (Firenze, Bemporad, 1925) e ristampata quindi, dal 1937 in poi, innumerevoli volte da Mondadori e, in anni recenti, da altri editori⁵.

[(*) Parte del volume: Riccardo Maisano, *Geografie del testo*, Napoli, M. D’Auria Editore, 2004. Da questo libro ho tratto soltanto le parti riguardanti l’analisi filologica, escludendo la sezione relativa all’inquadramento geografico del testo nell’ambiente e nell’epoca in cui l’autore viveva al tempo della prima stesura della novella.]

¹ Della “ memoria prodigiosa ” dello scrittore parlò per primo Giacomo Debenedetti, « “ Una giornata ” di Pirandello », in *Saggi critici*, Roma, Edizioni del Secolo, 1945, p. 265.

² Luigi Pirandello, *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1997.

³ Luigi Pirandello, *Taccuino di Harvard*, presentazione di Dante Della Terza, a cura di Ombretta Frau e Cristina Gragnani, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

⁴ *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, I-III, Milano, Mondadori, 1985-1990 (« Fuga » è nel vol. II, pp. 440-445).

⁵ L’unica edizione annotata della novella « Fuga » è finora, a mia conoscenza, quella di Marisa Strada in: *Novelle per un anno*, a cura e con un saggio di Pietro Gibellini, II, Firenze, Giunti, 1994, pp. 1265-1269.

TESTO DELLA NOVELLA *

- 1 *Che stizza per quella nebbia, il signor Bareggi! Gli parve sorta a tradimento proprio per lui, per pungerlo fredda, con punture lievi di sottilissimi aghi, alla faccia, alla nuca, e:*
- 2 *A te, domani, le fitte a tutte le giunture, – si mise a dire, – la testa che ti pesa come il piombo, e gli occhi che non li puoi più aprire, tra il gonfiore di queste belle borse acquerose! Parola d'onore, va a finir che la faccio davvero, ¹ la pazzia!*
- 3 *Logorato dalla nefrite, a cinquantadue anni, con lo spasimo fisso alle reni e quei piedi gonfi che, ad affondarci una ditata, prima che l'edema rivenisse su ci metteva un minuto, eccolo là intanto a spiacciare con le scarpe di panno sul viale già tutto bagnato, proprio come fosse piovuto.*
- 4 *Con quelle scarpe di panno il signor Bareggi si trascinava ogni giorno dalla casa all'ufficio, dall'ufficio alla casa. E andando così piano piano sui piedi molli dolenti, per distrarsi si perdeva a sognare che, una volta o l'altra, se ne sarebbe andato via; via di nascosto; via per sempre, senza ritornare a casa mai più.*
- 5 *Perché le smanie più feroci gliel dava la casa. Quel pensiero, due volte al giorno, di dover ritornare a casa, laggiù, in una traversa remota del lunghissimo viale per cui s'era incamminato.*
- 6 *E non già per la distanza, della quale era pure da far caso (con quei piedi!); e neppure per la solitudine di quella traversa, che anzi gli piaceva: così appena appena tracciata, ancora senza lumi e senza guasto di civiltà, con tre sole casette a manca, quasi da contadini; e a destra una siepe campestre, da cui su un palo s'affacciava una tabella stinta dal tempo e dalle piogge: « Terreni da vendere » ².*

* L'apparato delle varianti si basa sull'edizione Costanzo (vol. II, tomo II, pp. 1172-1174). Dalla stessa edizione sono riprese le sigle utilizzate: *Cs* = *Corriere della Sera* del 23 agosto 1923; *N⁸* = *Novelle per un anno*, VIII. *Dal naso al cielo*, Firenze, Bemporad, 1925. Quest'ultima coincide, tranne che nei tre luoghi che indicheremo, con l'edizione definitiva delle *Novelle per un anno*, pubblicata per la prima volta da Mondadori nella collana “ Omnibus ” nel 1937 e da allora costantemente riprodotta. Segnaliamo qui che gli *a capo* corrispondenti ai §§ 8-13 e 16-22, mancanti in *Cs*, furono introdotti nell'edizione in volume.

¹ *N⁸* che la faccio,

² *Cs* [§ 1] Senza la stizza per quella nebbia (a te, domani, le fitte a tutte le giunture e quella tra gravezza al capo e gli occhi che non si possono aprire tra il roseo gonfiore delle borse più che mai molli e acquerose!) forse il signor Bareggi non avrebbe commesso la pazzia che commise. Quella nebbia sorta a tradimento alla calata del sole, che prese a pungerlo, fredda, con punture di sottilissimi aghi, alla faccia, alle mani, lungo il viale bagnato, con le foglie morte dei platani già marcite, proprio come se fosse piovuto, lo levò di cervello.

[§ 2] Aveva sì pensato tante volte, ma così per illudersi, che un giorno o l'altro avrebbe buttato all'aria con qualche pazzia quella sua bella vita che si trascinava con le scarpe di panno, da tant'anni, sempre per la stessa via, dalla casa all'ufficio, dall'ufficio alla casa. Cose che si dicono e non si fanno. Ma era logorato dalla nefrite, a cinquantadue anni, con lo spasimo fisso alle reni e quei piedi gonfi che, ad affondarci una ditata, prima che l'edema rivenisse su ci metteva un minuto; e si distraeva perdendosi a sognare che se ne sarebbe andato via di nascosto, via per sempre, senza ritornare a casa mai più.

[§ 3] La casa, la casa gli dava le smanie più feroci; il pensiero, due volte al giorno, di dover ritornare alla sua casa laggiù, in una traversa remota del lunghissimo viale per cui s'era incamminato. Ma non già per la distanza, della quale era pure da far caso, con quei poveri piedi molli e

- 7 *Stava nella terza di quelle casette. Quattro³ stanze a terreno, quasi buje, con le grate arrugginite alle finestre e, oltre le grate, una rete di fil di ferro per difendere i vetri dalle sassate dei monellacci selvaggi dei dintorni; e a piano, tre camere da letto e una loggetta che era, quando non faceva umido, la sua delizia: alla vista degli orti.*
- 8 *Le smanie feroci erano per le premure angosciose con cui, subito appena rincasato, lo avrebbero oppresso la moglie e le due figliuole: una gallina spersa⁴ e due pollastre pigolanti dietro: corri di qua, scappa di là: per le pantofole, per la tazza di latte col torlo d'uovo; e l'una giù carponi a slacciarli le scarpe; e l'altra a domandargli con una voce a lamento (secondo le stagioni) se si era inzuppato, se era sudato; come se non lo vedessero, rincasato senz'ombrello, intinto da strizzare o, d'agosto, di ritorno a mezzogiorno, tutto incollato e illividito dal sudore. Gli finivano, gli finivano lo stomaco⁵ tutte quelle premure; come se gli fossero usate perché, così, non⁶ trovasse più modo di darsi uno sfogo.*
- 9 *Poteva più lamentarsi davanti a quei sei occhi ammammolati dalla pietà, davanti a quelle sei mani così pronte a soccorrerlo?⁷ Eppure avrebbe avuto da lamentarsi, tanto, e di tante cose! Bastava che si voltasse a guardare qua o là per trovare una ragione di lamento, che esse non supponevano nemmeno. Quel vecchio tavolone di cucina, massiccio, dove mangiavano, e che a lui, messo a pane e latte, quasi non serviva più: come sapeva, quel tavolone, del crudo della carne e dell'odore delle belle cipolle secche dal velo dorato! E poteva rimproverare alle figliuole la carne che esse, sì, potevano mangiarsi, cucinata così saporitamente dalla madre con quelle cipolle? O rimproverarle perché, facendo il bucato in casa per risparmio, quando avevano finito di lavare, buttavano fuori l'acqua saponata e con quel puzzo ardente di lavatojo gli toglievano di godersi, la sera, il fresco respiro degli orti?*
- 10 *Chi sa come sarebbe parso ingiusto un tal rimprovero, a loro che sfacchinavano dalla mattina alla sera, là sempre sole, come esiliate, senza mai, forse, neppur pensare che, in altre condizioni, avrebbero potuto avere una vita diversa⁸, ciascuna per sé.*
- 11 *Erano per fortuna un po' deboli di cervello,⁹ come la madre. Le compativa; ma anche il compatimento che ne aveva, nel vederle ridotte come due strofinacci,¹⁰ gli si cangiava in una cattiva irritazione.*
- 12 *Perché egli non era buono. No, no.¹¹ Non era buono come pareva a quelle sue povere donne, e, del resto, a tutti. Cattivo era. E gli si doveva veder bene negli occhi, certe volte, che l'aveva¹² anche lui, la sua malizia, bene agguattata sotto¹³. Gli veniva*

dolenti; e neppure per la solitudine di quella traversa là, che anzi gli piaceva, così appena appena tracciata, ancora senza lumi e senza guasto di civiltà, con tre sole casette a manca, quasi da contadini; e a destra, una siepe campestre, da cui su un palo s'affacciava una tabella stinta dal tempo e dalle piogge: « Terreni da vendere ».

³ Cs casette: quattro

⁴ Cs una gallina in fuga

⁵ Cs Gli finivano lo stomaco, ecco

⁶ Cs perché così non

⁷ Cs N⁸ mani così parate a soccorrerlo?

⁸ Cs una vita ben diversa

⁹ Cs un po' deboli di cervello, poverine,

¹⁰ Cs ridotte così, due strofinacci,

¹¹ Cs Perché egli non era buono, no;

¹² Cs la aveva

¹³ Cs agguattata sotto sotto

fuori, quand’era solo, nella stanza d’ufficio¹⁴, che si baloccava senza saperlo con la lancetta del raschino, seduto davanti la scrivania: tentazioni che potevano esser anche da folle: come di mettersi a spaccare con la lancetta di quel raschino l’incerato della ribalta, il cuojo della poltrona; e poi, invece, posava su quella ribalta la manina¹⁵ che pareva grassa grassa, ed era anch’essa enfiata; se la guardava e, mentre grosse lagrime gli scolavano dagli occhi, s’accaniva con l’altra a strapparsi i peli rossicci dal dorso delle dita.

- 13 *Era cattivo, sì. Ma era anche la disperazione di dover finire¹⁶ tra poco, in una poltrona, perso da una parte e scemo, tra quelle tre donne che lo seccavano e che gli mettevano addosso la smania di scapparsene, finché era in tempo, come un pazzo.*
- 14 *E, sissignori, la pazzia quella sera, prima che nel capo, gli entrò all’improvviso nelle mani e in un piede, facendogli alzar questo alla staffetta e afferrar con quelle il sediollo e la stanga del carretto del lattajo trovato lì per caso all’imboccatura della traversa.*
- 15 *Ma come? Lui, il signor Bareggi, uomo serio, posato, rispettabile, sul carretto del lattajo?*
- 16 *Sì, sul carretto del lattajo, per un ticchio lì per lì, appena lo intravide nella nebbia, svoltando dal viale e imboccando la traversa; appena nelle nari avvertì il fresco odore fermentoso d’un bel fascio di fieno nella rete e il puzzo caprino del cappotto del lattajo buttato sul sediollo: gli odori della campagna lontana, che immaginò subito, laggiù laggiù, oltre la barriera nomentana, oltre Casal dei Pazzi, immensa, smemorata e liberatrice.*
- 17 *Il cavallo, allungando il muso e strappando l’erba che cresceva liberamente sulle prode, doveva essersi allontanato da sé, un passo dopo l’altro, dalle tre casette perdute nella nebbia in fondo alla traversa; il lattajo, che a ogni posta s’indugiava al solito a chiacchierar con le donne, sicuro che la bestia abituata lo stesse ad aspettare paziente davanti la porta, ora, uscendo con le bottiglie vuote e non trovandolo più, si sarebbe dato a correre e a gridare: bisognava far presto; e il signor Bareggi, col brio di quell’improvvisa pazzia che gli schizzava dagli occhi, ansante e tutt’un tremito di contentezza e di paura, ormai senza che gli importasse più di rendersi conto di ciò che sarebbe avvenuto e di lui e del lattajo e delle sue donne, nello scompiglio di tutte le immagini che già gli turbinava nell’animo stravolto, dette una gran frustata al cavallo e via!*
- 18 *Non s’aspettava il salto a montone di quella bestiaccia, che pareva vecchia e non era; non s’aspettava, al rimbalzo, il fracasso di tutti i bidoni e gli orci del latte dietro il sediollo; gli scapparono di mano le redini, per sorreggersi, mentre, a quel salto del cavallo, coi piedi sobbalzati dalle stanghe e la frusta per aria, stava per arrovesciarsi all’indietro su quei bidoni e quegli orci; e non aveva ancora finito di sentirsi scampato a quel primo pericolo, che subito la minaccia di nuovi, imminenti, tenne senza fiato e sospeso, con quella bestia dannata sfrenata lanciata a una corsa pazza in mezzo alla nebbia che si faceva sempre più fitta col calar della sera.*
- 19 *Non accorreva nessuno a parare? a gridare che altri parasse? Eppure doveva sembrare nel bujo una tempesta quel carretto in fuga con tutti quegli arnesi che, traballando, s’urtavano. Ma forse non passava più nessuno per il viale, o a lui tra il fra-*

¹⁴ Cs N⁸ nella sua stanza d’ufficio

¹⁵ Cs la sua manina

¹⁶ Cs Ma era anche la disperazione: quella disperazione di dover finire

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

- stuono non arrivavano le grida; e la nebbia gl’impediva¹⁷ di vedere perfino le lampade elettriche che già dovevano essere accese.
- 20 Aveva buttato anche la frusta, per agguantarsi disperatamente con tutt’e due le mani al sedolo. Ah, non lui soltanto, ma anche quel cavallo doveva essersi impazzito, o per quella frustata in principio, a cui forse non era avvezzo, o per la gioja che quella sera fosse finito così presto il giro delle poste, o per le redini da cui non si sentiva più tenuto. Nitriva, nitriva. E il signor Bareggi vedeva con spavento lo slancio furibondo delle anche in quella corsa che, a ogni slancio, pareva si spiccasse adesso con nuova lena.
- 21 A un certo punto, balenandogli il pericolo che alla svoltata del viale sarebbe andato a sbattere contro qualche ostacolo, si provò ad allungare il braccio per tentare se gli veniva fatto di riacchiappar le redini; abburrato, picchiò non seppe dove, col naso, e si ritrovò tanto sangue sulla bocca, sul mento e nella mano; ma non ebbe né modo né tempo di badare alla ferita che si doveva esser fatta; bisognava che tornasse a sorreggersi forte con tutt’e due le mani. Sangue davanti, e latte dietro! Dio, il latte che, sguazzando e sciabordando¹⁸ nei bidoni e negli orci, gli schizzava alle spalle! E rideva il signor Bareggi, pur nel terrore che gli teneva le viscere sospese; rideva di quel terrore; e contrapponeva istintivamente all’idea, pur precisa, d’una prossima immancabile catastrofe l’idea che, dopo tutto, fosse una burla, una burla che aveva voluto fare e che domani avrebbe raccontato, ridendo. E rideva. Rideva, richiamandosi disperatamente davanti agli occhi l’immagine quieta dell’ortolano che annaffiava l’orto, oltre la siepe là della traversa, com’egli lo vedeva ogni sera dalla sua loggetta; e a cose gaje pensava: ai contadini che, nei loro vecchi abiti, mettevano certe toppe che parevano scelte apposta perché dicessero, sì, la miseria, ma allegra là sulle chiappe, sui gomiti, sui ginocchi, come una bandiera; e intanto, sotto queste immagini quiete e gaje, non meno viva, terribile, quella di ribaltare da un momento all’altro a un urto che avrebbe forse mandato tutto a catafascio.
- 22 Volò Ponte Nomentano, volò Casal dei Pazzi, e via, via, via, nella campagna aperta, che già s’indovinava nella nebbia.
- 23 Quando il cavallo si fermò davanti a un rustico casalino, col carretto sconquassato e senza più né un bidone né un orcio, era già sera chiusa.¹⁹
- 24 Dal casalino la moglie del lattajo, sentendo arrivare il carretto a quell’ora insolita, chiamò. Nessuno le rispose. Scese con la lucerna²⁰ a olio davanti la porta; vide quello sconquasso; chiamò di nuovo per nome il marito: ma dov’era? cos’era stato?²¹ Domande, a cui certo il cavallo, ancora ansante e felice della bella galoppata, non poteva rispondere.²²
- 25 Con gli occhi insanguinati²³, scalpitava e sbruffava, squassando la testa.

¹⁷ Cs gli impediva

¹⁸ Cs sguazzando

¹⁹ Cs Quando il cavallo si fermò col carretto sconquassato, e senza più né un bidone né un orcio, davanti a un rustico casalino, era già sera chiusa.

²⁰ Cs Scese col lumetto

²¹ Cs ma dov’era? cos’era stato? com’era stato? [a capo]

²² Cs Domande, a cui il cavallo, ancora ansante e felice della bella corsa che s’era fatta, naturalmente non poteva rispondere.

²³ Cs insanguinati

Il signor Bareggi è uno dei molti personaggi ‘umoristici’ nel senso pirandelliano della parola: è un grottesco auriga che, come altri esponenti della stessa categoria nell’opera del nostro autore, compie un gesto liberatorio e irrimediabile, del quale resterà vittima: nella sua aspirazione a districarsi dalla trappola della vita quotidiana può essere accostato – ma con un elemento di accresciuta stilizzazione – ai protagonisti di altre novelle, forse più note di questa. È anche uno di quegli eroi di Pirandello che, per un momento, si ribellano all’uniformità della loro monotona esistenza, passando in un solo istante dalla rassegnazione alla follia, dall’atteggiamento rinunciatario all’audacia, come osservò una volta Salvatore Battaglia in un saggio che, nonostante il lungo tempo trascorso e gli inevitabili condizionamenti causati dalla mancanza di adeguati strumenti nell’epoca in cui fu scritto, contiene spunti di riflessione tuttora validi¹. Quello che distingue il signor Bareggi da altri protagonisti che l’autore mette in campo contro la sorte, è l’esito del suo personale ‘divorzio’ dalla realtà: egli non viene alla fine sospinto di nuovo nell’indistinto grigiore della sua esistenza precedente, “ naufrago in mezzo ad una folla di naufraghi ”², ma è invece proiettato fuori dal cerchio immutabile dei suoi giorni: il signor Bareggi, nato dalla fantasia dell’autore – come vedremo nelle pagine che seguono – in un ambiente e in un momento particolari, e perciò diverso in questo dai molti altri personaggi apparentemente assimilabili a lui, è un naufrago solitario. Dei quattro abituali elementi che costituiscono gran parte delle novelle di Pirandello (norma – rottura della norma – scacco – rientro nella norma) solo i primi tre risultano in questo caso utilizzati, perché il protagonista, nel breve arco temporale in cui si svolge l’episodio scatenante, sperimenta non l’una o l’altra, ma tutte e due le vie di uscita che l’autore di solito offre ai suoi personaggi per liberarsi della propria prigione: la pazzia e la morte³.

La novella « Fuga », per quanto mi è noto, è stata oggetto fino ad ora di un solo studio monografico. In un breve ma denso saggio pubblicato nel 1980 (« Negazioni pirandelliane nella “ Fuga ” »)⁴, Robert S. Dombroski mette l’accento sulla solitudine del protagonista, sia dal lato biologico, che da quello psicologico e sociale: isolamento, impotenza e desolazione spirituale sono il prodotto della completa perdita d’identità del protagonista. La fuga del signor Bareggi è interpretata come un tentativo di passare dalla morte alla vita, una esaltazione dell’istinto umano: in questa prospettiva tutta la novella è letta da Dombroski come un’allegoria della fantasia schizoide, che “ ingloba una realtà storica di alienazione e depersonalizzazione ”⁵. Sulla strada dell’interpretazione psicoanalitica della novella, lo studioso giunge a una lettura di questa come il racconto di un sogno. L’intuizione è certo meritevole di interesse, anche se le deduzioni che l’autore ne trae presentano alcune caratteristiche innegabilmente soggettive:

¹ « Pirandello narratore », in: *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 30 s. Nell’elenco della ventina di novelle giudicate “ da antologia ” Battaglia nomina anche « Fuga ».

² Battaglia, *op. cit.*, p. 28.

³ Bareggi, come Ciaula, Guarnotta, e il Vedovo dell’omonima novella, sono stati definiti come altrettanti esempi di personaggi che escono dalla casa-prigione: ved. Pietro Milone, « Dire il silenzio: la bi-logica delle “ Novelle per un anno ” », in *Rivista di studi pirandelliani*, VII (1989), p. 35. Ved. anche Giuseppe Petronio, « Le novelle surrealistiche di Pirandello », in: *Le novelle di Pirandello. Atti del VI Convegno internazionale di studi pirandelliani*, raccolti e ordinati da Stefano Milioto, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, p. 218.

⁴ In: *Le novelle di Pirandello*, cit., pp. 119-127.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

“ Secondo le indicazioni di Freud, non è difficile vedere in questo sogno (visione o fantasia) il desiderio-spavento rimosso del coito, che rappresenta, in senso edipico, la violazione-contaminazione del rapporto affettivo tra madre e figlio, simboleggiato dalla dissacrazione del latte (memoria primordiale) e la punizione che ne segue in forma di castrazione (il sangue). La corsa folle nella nebbia (non ragione) subendo un’accelerazione fino alla quiete della *reverie* (*climax*) che si fonde coll’anticipo della morte è, di per se stessa, una rappresentazione onirica abbastanza convenzionale (basti pensare al ‘ coito meccanico ’ dei futuristi), ma la coazione e complicità del cavallo aggrava l’immagine col peso del divieto. [...] La « Fuga », dunque, vista freudianamente, equivarrebbe ad un processo di repressione e di sublimazione intellettuale dell’istinto dell’autore che, narrando, rimuove il pericolo della realtà trasformandolo in trascendenza mediante l’esaltazione dell’atto sovversivo-liberatorio ”⁶.

Sono inoltre richiamate da Dombroski le proposte di decodificazione sociologica di « Fuga », e in particolare quella di Roberto Alonge⁷, che vede nel testo il racconto di una evasione dalla condizione piccolo-borghese, evasione realizzabile soltanto come suicidio, poiché “ il fallimento del proprio cetto è riassorbito nel fallimento di tutta l’esistenza ”. Ciò incoraggia Dombroski ad osservare che la fuga dalla realtà quotidiana diventa anche una strategia politica:

“ In questo processo di riproduzione della realtà come eccentrica e deformata, la fuga nell’irrazionale indica sia una concreta situazione di emarginazione sociale (la declassazione del cetto piccolo e medio borghese), sia lo sforzo dell’intellettuale di uscire dai limiti di classe e diventare gruppo autonomo che assurge a validità universale per merito del genio e dell’arte. La « Fuga » attesta questa volontà d’indipendenza, naturalmente con tutti i rischi che essa comporta ”⁸.

I risultati a cui Dombroski pervenne quasi venticinque anni fa erano in grado di dare risposta alle molteplici istanze intrinseche agli orientamenti degli studi di quel tempo. L’approccio che proponiamo in questa sede è evidentemente diverso, e intende mettere a frutto materiali e indirizzi di ricerca emersi in anni recenti.

Poiché il testo appare costruito come un’elaborata impalcatura posta a sostegno dell’idea centrale del componimento, esamineremo prima le fasi riconoscibili della elaborazione dell’opera, poi le principali caratteristiche formali del lavoro compiuto.

Gli spunti iniziali

Una delle fasi iniziali, anzi forse la vera e propria prima fase di formazione della novella è individuabile in alcune pagine del citato “ Taccuino segreto ”, cioè nel quaderno, oggi posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Roma, che Pirandello riempì di appunti dal 1912 in poi. I ff. 27^v-29^v del taccuino, contenenti serie di frasi (battute, modi di dire, esclamazioni) a prima vista slegate tra loro, ma denotanti tutta una paziente ricerca della ‘ intonazione ’ e della icasticità, riportano, tra molti altri, non meno di quindici segmenti poi ripresi letteralmente o, più di rado, liberamente nella novella « Fuga »⁹.

La collocazione originaria, in mezzo a materiali appartenenti a tutt’altro ambito semantico (e infatti utilizzati in occasioni tutte diverse), dimostra che numerosi passi del nostro testo preesistevano in forma autonoma e indipendente nell’arsenale letterario dell’autore, e che proprio partendo da questi egli ha elaborato il componimento.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, pp. 115 s.

⁸ Ved. in particolare p. 126

⁹ Sono segnalati dalla Andreoli in *Taccuino segreto* cit., pp. 186 s.

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

Riportiamo qui di seguito il contenuto dei fogli citati ¹⁰:

f. 27^v:

- *Tutta pazzia che v'è entrata nel capo.*
- Ringrazio Dio che me n'ha saputo guardare.
- E non ti fai coscienza di agire così con me?
- Tu lo domandi d'una cosa ed egli ti risponde a un'altra.
- Mi rimprovera il pane che mi mangio e questi quattro giorni che mi restano.
- Se tu non hai capacità da te, piglia esempio dagli altri.
- Le casette che si lavano d'alba la facciata.
- E sono molti di questi tali che, quando hanno da dir male, pare che ingrassino. E come se ingrassano!
- Sai che ti dico? Il collo ti romperai.
- Una casa dove entra la gelosia? Ma distrutta è, finita.
- Gente facciosa! facciosi costumi !
- Certe mosche hanno questa natura, che un tale è appena morto, che non so che messaggeri hanno: lo sanno subito. E subito, come lo sanno, vengono ad appiccicarsi apposta e a bearsi del sudorino della morte.
- Mi fa più utile chi mi biasima.
- Se tu vuoi morire, muori; io m'ingegno di campare.
- E come fate a conoscerlo? Al naso.
- Questa è una virtù che chi l'ha gli va tutto bene.
- *Occhi cattivi, e hanno tanta malizia agguattata sotto.*
- Gli uccellini: li vendono a mazzi, legati per i fori del becco.
- La carniera di fustagno.
- *Quei tavoloni di cucina, massicci, che sanno del crudo della carne, e dell'odore delle belle cipolle secche dal velo dorato.*
- Con le mani abbandonate, come morte, tra le gambe discoste.
- Un capino straziato, d'uccello pelato.
- Finito che aveva quei due bocconi di cena, e fumata la pipa, buona notte a tutti.
- Si capiva dagli occhi che aveva tanto cattivo dentro.
- Non ci arrivo, che vuoi farci?

Il 1° segmento appare nel § 14 della novella, dove segna uno snodo importante della vicenda e, nello stesso tempo, raccoglie l'eco delle altre ricorrenze del vocabolo “ pazzia ”. Il 17° segmento compendia in sé due di quelle che diventeranno le principali caratteristiche del signor Baggeri (§ 12: “ Cattivo era. E gli si doveva veder bene negli occhi, certe volte, che l'aveva anche lui, la sua malizia, bene agguattata sotto ”): vediamo che il personaggio è collegato, fin dalla fase embrionale, a una stringa di parole destinate a rimanere unite e a contribuire, con il loro stesso accostamento, alla formazione del personaggio stesso. Il 20° segmento, così come era collocato nell'elenco affidato al taccuino insieme ai due precedenti, sembrava voler suggerire un'ambientazione precisa; trasportato, pur letteralmente, in « Fuga » (§ 9), assume una funzione diversa.

f. 28^r:

- Su quella poltrona girevole, che pareva lo avvitasse a una tortura.
- E il sudor puzzolente.
- Quell'aria intrisa d'odori.
- E sempre a battermi in faccia la stessa cosa!
- La peggio roba la appiccicano a lui.
- Rubare a tutto spiano.
- Sì, bella vita! La stessa ogni giorno.
- L'accidentato, perso da una parte.
- La barba scoposa, di chi non se la fa più da mesi.
- Ai fianchi dello stradone, i fichidindia.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 42-51 (ho adoperato il corsivo per facilitare l'identificazione dei materiali confluiti nella novella « Fuga »).

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

- Sui diciott’anni, persa nelle gambe. E le donano i capelli sciolti, con un bel fiocco celeste nel mezzo, come a una bambina.
- Tutte con tanto di pancia, come se fossero gravide, con le sottane che, dietro, spazzano la strada, e, davanti, rizzano un palmo da terra.
- Cavò fuori la ciocca, pellàncica cenciosa.
- Stroscia di piscio a tutte le cantonate.
- Tutti seduti a ridosso al muro.
- Se non è tutta mia immaginazione.
- Quando le case vecchie hanno preso la polvere, spazza, spolvera, quel mucchio [?] non se ne va più.
- Le gote gli erano scivolote, ammaccate.
- Si guastan la faccia per farsene una maschera.
- *A rimbalzare, a farci abburattare dalle automobili.*
- *Parlava con una voce a lamento continuo.*
- Poi non aveva più rimesso piede in casa.
- Sono alla fame, caro signore!
- A volare (e volava) gli occorrevano almeno tre quarti d’ora, di laggiù dove stava, a lui per tornare, a mezzogiorno, e di nuovo, finito che aveva di buttar giù due bocconi
- Era sera tardi.

Solo il 20° e il 21° segmento contengono elementi espressivi parzialmente ripresi in « Fuga » (§§ 21, 8), mentre il 24° esprime, anche se con parole diverse, un concetto che nella nostra novella abbiamo visto assumere un ruolo importante. Un filo conduttore concettuale, presente anche nella novella « Fuga », sembra inoltre legare tra loro i segmenti 1°, 7° e 25°, ma l’ipotesi non trova conforto in obiettivi riscontri.

f. 28^v:

- Ridotto ch’era un’ombra.
- Ebbe un urto di pianto.
- Una vecchina pigolante.
- Un po’ di tempo.
- Col testoncino rapato come un maschio.
- Con le calze turchine, di cotone grosso.
- Qualunque cosa gli si dicesse, aveva sempre pronta la ribattuta.
- S’arrendono a far le spese dell’allegria generale.
- Non lascia giorno senza che ne faccia una.
- Potevo mettermi ferma placida, come voleva lui?
- I candelotti al naso.
- Niente. Bollicine di calore.
- Un ragazzone patonfio.
- Una folla, che non si camminava.
- Banchi parati con lenzuoli che parevano vele; baracconi; urli dei venditori; bailamme; tramestio.
- Va’ e sappi tu che abbia voluto dire.
- *Spasimo fisso alle reni.*
- Non sentiva più le gambe, dalla stanchezza.
- *Quel puzzo ardente dei lavatoi, puzzo d’acqua marinata.*
- Con questa barca di panni da stirare.
- La piattaja, sull’acquajo in cucina.
- Mi sento tutta allargare dalla contentezza.
- Uno stangone, che a vederlo così sodo e vestito a quel modo, pareva per ridere.
- Quando voglio arieggiarmi il cervello, leggo Ariosto.
- *Su: nelle due stanze a piano.*
- È una vecchia stanza, con una macchia d’umido a un angolo: vecchia anch’essa, ingiallita.
- Il tronco/fusto, per la vecchiaja, s’è ridotto come una pertica gigantesca, e in cima, come una spazzola.
- Rilascio di nervi.

Il 17°, il 19° e il 25° segmento sono stati ripresi nella novella « Fuga » (rispettivamente nei §§ 3, 9 e 7), ma in contesti diversi e senza alcun rapporto col materiale che li precede e li segue nell’elenco sopra riportato, dove invece è possibile riconoscere una serie di potenziali abbinamenti (spec. 17°/18°, 19°/20°/21° e 25°/26°) non più esperiti.

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

f. 29^r:

- Casetta linda, con le tovagline bianche sui mobili.
- Nel silenzio, le voci lontane, il canto dei galli, le sonagliere di quelle carrozze per lo stradone, più lontano ancora quel lungo raglio d'asino.
- L'ansare del treno in salita.
- Le strade, tutte a sdrucchiolo, pajon torrenti che non scorrono più, letti di ciottoli.
- A stendere e a stringere il mantice non ci voleva molto, ma a muovere i diti di quella manona per pigiare sui tasti, lì ti voglio !
- Le coste del maroso, felpate, e il duro ignudo della roccia, nelle radure.
- *Il guasto della civiltà non vi sarebbe arrivato.*
- Bella? Più che bellezza è simpatia che fa andar via di cervello.
- O che v'importa di rendervi conto di come sia entrata, se sia vera o dove fosse prima? eccola là!
- Fresco silenzio delle chiese.
- Sborniati di sole.
- *Tutto incollato e illividito dal sudore.*
- La strada brecciata da poco. A ogni scaglia, con quei chiodi, una scintilla.
- Tutt'un tremolio d'acque.
- Ciattio di piedi nudi sul bagnato.
- Barba schiumosa.
- *Certe toppe che pajono scelte apposta perché dicano, sì, la miseria, ma allegra là su le chiappe, sui gomiti, sui ginocchi, come una bandiera.*
- Ma lui era come uno di quelli che non sanno nuotare e vanno fin dove ci si tocca, e più là no.
- Finestre a usciolate, coi terrazzini e le ringhierine di ferro inginocchiate
- Piglia il mondo com'è.
- A ogni contrarietà pareva gli si risentisse in cuore una serpe.
- Certe cose che si vorrebbe non far trapelare a nessuno e che tutti invece sanno e per pietà si finge d'ignorare.
- Non attentarti a rispondere, sai?
- Si coceva dentro.

Il 7°, il 12° e il 17° segmento ricompaiono in « Fuga » (§§ 6, 8, 21), variamente rielaborati: sulla pagina del taccuino si presentano come veri e propri massi erratici e, specialmente l'ultimo, in sé conclusi.

f. 29^v:

- S'alzava col lume.
- *Va a finire che la faccio, la pazzia.*
- *Certe smanie feroci!*
- (La morte in casa) A me, m'ha scavato. A lei, niente. (E si vede che cosa vuol dire credere in Dio. Questa morte dei bambini, a lui l'ha scavato; a lei niente: due angioletti di più in cielo.
- Le torce accese, di giorno, si vedono più fumigare che far luce.
- Sul colluccio vizzo il testoncino, un po' su una spalla e un po' sull'altra.
- Su una panchina sotto quel cipresso secolare, il cui fusto s'era ridotto come un palo liscio, gigantesco, e in cima aveva ormai appena un ciuffo, come una spazzola di palude
- Quel nero che vajòla la pietra dura di certe case antiche.
- Quel nero come di fuliggine di cui si tinge la pietra dura di certe belle case antiche.
- La roba era tanta nei palchi delle scaffalature, che spanciava.
- Col sudore ghiacciato addosso.
- A Napoli ti ruban le suola delle scarpe mentre cammini.
- Intonacata d'ora, si sa, si sente l'odore della calce.
- Non si vedeva altro che tetti: tetti che sgrondavano chi più e chi meno, tesi in tanti ripiani.
- Può essere che io l'abbia detto. Non ricordo.
- Il fango! *A te domani le scale!* Bisognerà ripassarle gradino per gradino con lo straccio bagnato e la segatura!
- Ah, bel verso, se seguita!
- Per maggior ristoro, ammalò.
- Non apriva bocca con nessuno.
- Una sera a bujo.
- Illividiva dal freddo perfino il selciato della via.

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

- Il prete nottante al capezzale.
- Un boccone gli andò a traverso, e lo vidi con gli occhi fuori del capo.
- Non dava a divedere né fastidio né piacere.
- *Le manine grasse grasse, con tante fossette quant'eran le dita.*
- Quell'odore che fa nella strada la spazzatura marcita.
- Entrò nella stretta delle case.

I segmenti che risultano impiegati come ‘ materiali da costruzione ’ in « Fuga » sono il 2° e il 3°, una parte del 16° e il 25°. È interessante osservare che il 2° e il 3°, abbinati dallo scrittore nell'atto della registrazione, sono rimasti appaiati anche nel testo (§§ 2 e 5). La locuzione del 16° segmento ha assunto vita propria, scorporata dall'ambito che originariamente la accoglieva, per imprimere una movenza caratteristica del linguaggio parlato al soliloquio di apertura del signor Bareggi: sia lo spunto originario, sia l'utilizzazione di questo nell'opera compiuta sono contraddistinti dalla ricerca dell'effetto ritmico, che nell'uno e nell'altro caso intende esprimere il tono indispettito.

Troviamo qui, dunque, una conferma sperimentale di quanto è stato osservato da Annamaria Andreoli nelle note di commento alla sua edizione del taccuino, dove è rilevato come spesso i personaggi pirandelliani prendano forma, per l'appunto, attraverso la forma linguistica, e non viceversa:

“ Non l'ideazione di un *soggetto* intorno al quale egli poi compie via via gli studi finalizzati a concretizzarlo; al contrario, è da frammenti centrifughi che Pirandello ricava per induzione il *soggetto*, inesistente quando ha accumulato i materiali che solo in un secondo tempo andranno a comporlo ”. “ Nelle folte paginette viene fra l'altro preparata la caratterizzazione linguistica del personaggio, secondo il dettame pirandelliano della “ espressione unica, che non può essere che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione ”. [...] L'unità di misura non è la grammatica, ma l'intonazione ”¹¹.

Nel caso specifico, siamo in grado di osservare che il personaggio del signor Bareggi (come pure l'ambiente in cui egli è stato collocato dall'autore) nasce dalle parole e dalle frasi a lui attribuite, e non viceversa. In altri termini, vediamo ancora una volta mettersi in moto, nell'atto creativo letterario, un processo non centrifugo ma centripeto, che da elementi sparsi fa nascere un organismo armonico.

Anche in questo caso il testo di un articolo apparso su un quotidiano può essere citato a conferma dei dati acquisiti. Un giornalista de *La Stampa*, che si firma con lo pseudonimo “ Testor ” e che si dimostra letterato e uomo di cultura, dopo un incontro avuto con Pirandello a Roma nel settembre del 1932 osserva¹²: “ La tecnica degli appunti d'uno scrittore anch'essa dice molto. Pirandello di solito annota una frase diretta, una battuta di dialogo in cui è tutto un carattere; oppure una similitudine attorno a un personaggio, un tratto fisico, che è già il nucleo di un'esistenza. Questo metodo mi ha ricordato quello di certi appunti di Cechov. [...] Pirandello ha il mestiere sulla punta delle dita come certi grandi pittori ”.

Le parole rare

Un altro stadio importante nel processo di formazione della novella è meno immediatamente individuabile, ma può essere ricostruito con ragionevole sicurezza. Dal materiale conservato nell'altro zibaldone pubblicato di recente, il “ Taccuino di Harvard ” (spec. ff. 24^v-27^v), si rileva che Pirandello nella fase iniziale e intermedia della sua atti-

¹¹ *Taccuino segreto* cit., p. 172: pp. 177 s.:

¹² *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 496.

vità si dedicò, in modo non dissimile dal suo coetaneo e rivale Gabriele D’Annunzio, agli spogli lessicali sistematici, consistenti nella creazione di elenchi di parole rare da utilizzare, secondo necessità, al momento opportuno¹³. Tale abitudine non è documentabile per il periodo della maturità dello scrittore (il posteriore “ Taccuino segreto ”, come abbiamo visto, attesta piuttosto la compilazione di elenchi di frasi), ma, sia pure in mancanza – per ora – di documentazione scritta, io sono persuaso che un esercizio non dissimile fosse praticato ancora da Pirandello al tempo della stesura della novella « Fuga ». Si registrano infatti in questo testo soltanto quattro vocaboli rari nella tradizione letteraria italiana e nella lingua d’uso: *abbruttato* (§ 21), *acquerose* (§ 2), *agguattata* (§ 12), *ammammolati* (§ 9). La contiguità alfabetica di queste parole non appare casuale, anzi sembra il risultato, oltre che di letture personali fatte “ con la matita in mano ”, anche di una ricerca tra le pagine dei lessici, e precisamente tra le pagine relative alla lettera A.

Il dizionario di Salvatore Battaglia fornisce per le parole ora ricordate la seguente documentazione (ricordiamo che la fisionomia di quello che è il classico dizionario storico della nostra lingua, giunto ora a compimento con il XXI volume, è profondamente cambiata a partire dal vol. VI, precisandosi e arricchendosi sempre più di materiali nuovi: non è quindi da escludere che la documentazione di cui disponiamo per le parole contenute nel vol. I sia suscettibile di incremento)¹⁴:

(a) *abbruttare* ha un uso tecnico, con riferimento all’atto di setacciare la farina con il ‘ buratto ’ per separarla dalla crusca, e un uso figurato, con riferimento all’idea di scuotere o stordire qualcuno; credo che Pirandello abbia tratto ispirazione, oltre che da una personale ricerca lessicale, anche dalla lettura dell’opera narrativa di Bruno Cicognani, di cui sono riportate nel dizionario due citazioni riferite all’atto di essere sbalottati da un mezzo di trasporto (“ Il commendatore abbruttato dalle scosse del tram ”; “ Sale nello stesso scompartimento di terza in cui io sono abbruttato da un’ora ”; anche se le citazioni schedate dal Battaglia sono tratte da edizioni di Cicognani risalenti agli anni ’40 e ’50, va tenuto presente che le prime edizioni apparvero tra il 1917 e il 1920);

(b) *acqueroso* ha come unica attestazione quella della novella « Fuga »;

(c) *agguattare* (–*rsi*) è registrato come un verbo antiquato, sinonimo di *acquattare* (–*rsi*) e documentato all’inizio del ’400 nella prosa di Filippo degli Agazzari e di Bernardino da Siena, ma non nell’accezione figurata usata da Pirandello in « Fuga »;

(d) *ammammolato*, con riferimento all’espressione imbambolata degli occhi, è correlato nel dizionario di Battaglia dalla sola definizione che ne dava il precedente dizionario di Tommaseo – Bellini; di Pirandello è citata una ripresa nei romanzi (“ S’era levato in piedi e messo a svariare per la camera con gli occhi ammammolati ”), insieme a una ricorrenza, ancora una volta, in Bruno Cicognani (“ Sempre in lacrime e con gli occhi ammammolati per il pianto ”). Il più recente vocabolario di Aldo Duro registra due ulteriori esempi, tratti da Renato Fucini (“ Con gli occhi ammammolati guardava stupefatto ora i figli, ora la moglie ”) e da Giovanni Verga¹⁵.

È possibile in questo caso intravedere, dietro il testo giunto fino a noi, una traccia dell’intenso lavoro che produsse quello che si suole definire lo stile pirandelliano, caratterizzato, come scrisse Gaspare Giudice¹⁶,

¹³ *Taccuino di Harvard* cit., pp. lxxxix-lxxxv; xciii.

¹⁴ *Grande dizionario della lingua italiana*, I, Torino, UTET, 1961, ss. vv.

¹⁵ *Vocabolario della lingua italiana*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, s. v.

¹⁶ *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 87.

Saggio di lettura della novella “ Fuga ” di Luigi Pirandello

“ da parole stranamente agglutinanti, stranamente arcaiche o neologistiche, uncinate verso il basso, o tutte raccolte in sé stesse, invischiata all’interno e all’esterno, stentate e incappucciate di sillabe e di raddoppi, e sempre tentanti uno sforzo semantico irregolare, eccessivo ”.

Giudice e altri studiosi appartenenti alla sua stessa epoca e formazione, non disponendo di molti degli strumenti critici oggi accessibili, privilegiarono nelle loro analisi fattori psicologici, genetici e ambientali, dando rilievo alla natia Sicilia (e in particolare alla componente araba di questa), alle influenze familiari e altro: il che determinò spesso un atteggiamento di stupita attenzione al fenomeno dell’arcaismo persistente in alcune scelte linguistiche di Pirandello.

Le varianti redazionali

Il terzo elemento utile per conoscere il procedimento formativo del testo della novella è costituito dalla sua prima redazione, pubblicata, come abbiamo detto, sul *Corriere della Sera* del 23 agosto 1923.

È stata già più volte richiamata l’attenzione sul profondo lavoro di riscrittura cui furono sottoposte in varia misura dal loro autore tutte le novelle di Pirandello¹⁷. Esse si presentano, specialmente a chi le rilegga avendo sott’occhio l’apparato critico dell’edizione Costanzo con le eventuali integrazioni, come un tipico esempio di ‘ testo vivo ’, cioè un testo a tradizione ‘ attiva ’, destinato a crescere e a trasformarsi per tutta la durata della vita dell’autore, come la *Recherche* di Proust e altri casi noti.

A dire il vero, « Fuga » non appartiene a quella categoria di novelle che – sono parole di Giovanni Macchia – “ sembravano non dargli pace ”:

“ Insoddisfatto della prima redazione offerta il più delle volte a giornali e riviste, alcuni anni dopo la stessa novella era sottoposta a una revisione minuta e implacabile. E spesso egli non aveva ancora finito. A volte il testo da una redazione all’altra subiva non soltanto radicali trasformazioni ma robusti ingrossamenti o potature feroci, come se l’autore, dopo un lungo periodo di stasi, s’accorgesse che il ‘ caso ’ che aveva affrontato meritava altra estensione o nuovo approfondimento ”¹⁸.

Avendo incluso il testo di « Fuga » in volume meno di due anni dopo la sua pubblicazione sulle pagine del *Corriere della Sera*, Pirandello non poté usufruire di quel “ lungo periodo di stasi ” di cui parla Macchia, per cui la revisione non poté essere radicale. Ma non per questo la documentazione è meno significativa; anzi, il ridotto spessore degli interventi dà con maggiore immediatezza il segno della ricerca formale perseguita dall’autore nella fase più matura della sua produzione. Dall’apparato delle varianti, disponibile nell’edizione Costanzo, si rilevano interventi di una certa estensione sulla struttura del testo nei §§ 1-4 e, assai meno, nei §§ 23-25, cioè nei capoversi iniziali e finali.

L’incipit è modificato in modo da portare in primo piano il nome del protagonista e dare alla prima frase – come spesso nelle novelle del periodo centrale di attività dell’autore – la tonalità propria del ‘ parlato ’. Rimane ancora in evidenza la parola chiave “ stizza ”, mentre il contenuto descrittivo della lunga parentesi è spostato più avanti, do-

¹⁷ Oltre ai classici contributi di Giovanni Macchia (*Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Oscar Mondadori, 2000) e di Nino Borsellino (*Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma – Bari, Laterza, 1991), ricordiamo, tra gli studi più recenti, Marina Polacco, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere 1894-1908*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1999, pp. 9-12, con bibliografia alle pp. 197-200.

¹⁸ Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* cit., p. 121.

ve è presentato nella forma di un discorso diretto del protagonista a se stesso: il risultato è un innegabile alleggerimento dell'insieme e un andamento più teso e ritmato. Per quanto riguarda la struttura, risulta anticipata la descrizione della nebbia e dei suoi effetti, mentre dal punto di vista formale si rileva l'eliminazione di uno degli elementi descrittivi ("con le foglie morte dei platani già marcite") e il ritocco del ritmo di un altro ("con punture di sottilissimi aghi" → "con punture lievi di sottilissimi aghi").

Le riflessioni del signor Bareggi, che nella prima redazione iniziano con le parole: "Aveva sì pensato tante volte...", risultano in parte snellite per l'eliminazione di alcune ridondanze, e anche per la scomparsa di due enunciazioni relative alla illusorietà dei sogni di evasione del protagonista ("ma così per illudersi", "cose che si dicono e non si fanno"). Viceversa è accentuata la riproduzione ritmica e lessicale della scansione monotona del cammino (e della vita) del protagonista con l'aggiunta delle parole: "E andando così piano piano sui piedi molli dolenti...". Va notata qui la ripresa di un motivo già utilizzato, in un diverso contesto, nella novella « La cattura » (1918), dove per il protagonista, il vecchio contadino Guarnotta, il ritorno dal lavoro è generatore, attraverso il meccanismo della monotonia, di una "vana pena infinita"¹⁹.

Nei capoversi finali è operato soltanto uno spostamento, consistente nell'anticipazione della precisazione "davanti a un rustico casalino", con evidente miglioramento del ritmo; sono sostituite due parole ("lumetto" → "lucerna"; "insanguinati" → "insanguati"); è eliminata una delle tre domande in sequenza.

Gli interventi sul corpo centrale del testo riguardano:

(a) *punteggiatura e ortografia:*

§§ 8-13 e 16-22: sono inseriti nell'edizione in volume altrettanti 'a capo', che mancano nella prima stesura, forse a causa della tirannia di spazio che è propria delle pagine dei quotidiani;

§ 7: i due punti dopo "cassette" sono sostituiti da un punto fermo; l'avverbio "così" è preceduto e seguito da virgole;

§§ 12 e 19: sono introdotte due forme con l'apostrofo in luogo delle corrispondenti forme non elise.

(b) *regolazione del registro enfatico:*

§ 8: Gli finivano lo stomaco, ecco → Gli finivano, gli finivano lo stomaco

§ 10: una vita ben diversa → una vita diversa

§ 11: ridotte così, due strofinacci → ridotte come due strofinacci

§ 12: Perché egli non era buono, no; → Perché egli non era buono. No, no.

§ 12: agguattata sotto sotto → bene agguattata sotto

§ 13: Ma era anche la disperazione: quella disperazione di dover finire → Ma era anche la disperazione di dover finire

(c) *lessico:*

• *sostituzione di parole:*

§ 8: una gallina in fuga → una gallina spersa

§ 9: mani così parate a soccorrerlo → mani così pronte a soccorrerlo

(oltre al fenomeno già rilevato nel conclusivo § 25: insanguinati → insanguati)

• *eliminazione di parole:*

§ 11: Erano per fortuna un po' deboli di cervello, poverine, → Erano per fortuna un po' deboli di cervello,

¹⁹ *Novelle per un anno*, vol. III, p. 372 dell'ed. Costanzo.

§ 11: nella sua stanza d’ufficio → nella stanza d’ufficio

§ 11: la sua manina → la manina

• *aggiunta di parole:*

§ 21: sguazzando → sguazzando e sciabordando

La tendenza generale, riscontrabile nella maggior parte degli interventi, è ad una maggiore cura dell’intonazione generale del testo, come in vista di una sua recitazione ad alta voce. Perfino gli interventi sul lessico sembrano ubbidire, in modo preminente, a un’esigenza ‘ teatrale ’.

L’attenzione dell’autore, in sede di revisione della novella, si è dunque concentrata in primo luogo sul ritmo: infatti gli interventi sono, non a caso, assenti o sporadici nei passi in cui l’andamento e l’intonazione si presentano consonanti già nella prima stesura.

Osserviamo a questo punto che, anche a prescindere dal caso particolare di cui ci stiamo occupando, un’analisi sistematica degli interventi dell’autore sul testo delle novelle in occasione della loro riedizione in volume appare quanto mai opportuna. È stato osservato in più occasioni che l’organizzazione della raccolta delle *Novelle per un anno* da parte di Pirandello si presenta come un programma (realizzato) di omologazione di testi anche molto lontani tra loro nel tempo, con lo scopo di dare alla raccolta stessa un aspetto di sincronica uniformità²⁰. Ciò rende difficile la ricostruzione dei processi evolutivi e l’individuazione immediata degli snodi significativi. Ma l’attuale possibilità di sfruttamento del grande apparato di varianti offerto dall’edizione Costanzo, insieme alla crescente disponibilità dei materiali preparatori di cui abbiamo parlato all’inizio, permette di aggirare l’ostacolo costituito dalla apparente indistricabile compattezza dei *corpus* e di tentare un approccio critico nuovo, inteso al recupero della originaria diacronicità e al riconoscimento delle fondamentali istanze formali che ne hanno guidata l’esecuzione²¹.

L’elaborazione finale

Se riesaminiamo infine per un’ultima volta il testo come si presenta nella sua forma finale, notiamo che è segnato da una serie di parole chiave, le quali hanno funzione strutturante e, nello stesso tempo, simbolica.

Si nota in primo luogo la triplice ripetizione del vocabolo *via* al § 4 e al § 22, inframmezzato da una singola ricorrenza al § 17. Questo schema 3-1-3 riproduce dinanzi agli occhi del lettore la sequenza (il)logica su cui è costruita la novella:

1. § 4: il protagonista vuole andar via (“ di nascosto ” e “ per sempre ”);
2. § 17: mettere in pratica il proposito è questione di un solo attimo (“ una gran frustata al cavallo e via! ”);
3. § 22: la realizzazione del suo sogno si concretizza in una successione forsennata e delirante (“ via, via, via ”, preparata dall’anadiplosi con allitterazione che immediatamente precede: “ volò..., volò... ”).

Lo stesso messaggio – martellante nella sua sotterranea ripetitività – di evasione verso l’annullamento è affidato anche ad altri espedienti formali, presenti nel § 16 (che, non a caso, abbiamo visto essere segnato anche dalle già rilevate coordinate geografiche).

²⁰ Polacco, *Gli amori cit., l. c.* (con discussione del problema e riferimenti alla letteratura critica sull’argomento).

²¹ Ved. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello cit.* pp. 155-166 (« Sul testo delle “ Novelle per un anno ”: redazioni e variazioni »).

che): le ripetizioni “ appena... appena ”, “ laggiù laggiù ”, “ oltre... oltre ”; le parole iniziali contraddistinte da un tono indispettito (“ sì... per un ticchio lì per lì ”) e quelle finali caratterizzate invece da un ritmo che a poco a poco si distende (“ immensa, smemorata e liberatrice ”).

Le ripetizioni sono una delle caratteristiche distintive dello stile di Pirandello, e non solo nei suoi testi teatrali. La cura posta dall'autore nel gestire la complessa tessitura delle iterazioni è dimostrata non solo dal modo in cui esse sono introdotte nel testo, ma anche dal modo in cui sono eliminate quando non servono allo scopo e anzi possono creare una stonatura. Così al § 8 “ una gallina *in fuga* ” è diventato, dopo la revisione, “ una gallina *spersa* ” per evitare l'inopportuno richiamo al titolo e al tema stesso della novella, oltre che al “ carretto *in fuga* ” del § 19; “ *parate* a soccorrerlo ” al § 9 (non solo in *Cs*, ma ancora in *N*⁸) è diventato “ *pronte* a soccorrerlo ” per eliminare l'interferenza con i successivi *parare* e *parasse* (§ 19).

In questo testo le ripetizioni, fin dalle prime righe (§ 1 “ per *pungerlo* fredda, con *punture* lievi ”), sono caratterizzanti e si presentano spesso accompagnate dall'aggettivo dimostrativo:

§§ 3-4 “ con le scarpe di panno... con *quelle* scarpe di panno ”; §§ 5-6 “ in una traversa remota... per la solitudine di *quella* traversa ”; §§ 6-7 “ con tre sole casette... nella terza di *quelle* casette ”; § 8 “ le premure angosciose... tutte *quelle* premure ”; § 9 “ *quel* vecchio tavolone... *quel* tavolone ”, “ l'odore delle belle cipolle secche... con *quelle* cipolle ”; § 12 “ con la lancetta del raschino... con la lancetta di *quel* raschino ”; §§ 12-13 “ *quelle* sue povere donne... *quelle* tre donne ”; § 18 “ il salto a montone di *quella* bestiaccia... *quel* salto del cavallo... con *quella* bestia dannata ”; § 21 “ pur nel terrore... rideva di *quel* terrore ”²².

Nelle prime sette ricorrenze che abbiamo rilevato gli aggettivi dimostrativi, essi stessi in figure di ripetizione, servono a rievocare con lo strumento stilistico la normalità che viene sconvolta e il binario della monotonia dal quale il signor Bareggi sta per deragliare. Nelle ultime due ricorrenze, invece, servono a dirigere l'attenzione del lettore (che per Pirandello è in primo luogo un ‘ ascoltatore ’) verso la figura del cavallo, la ‘ bestia ’ irrazionale con gli occhi iniettati di sangue, scelta dal protagonista come mezzo di fuga e di rifiuto della opprimente realtà in cui è intrappolato e diventata alla fine il mezzo per il suo annientamento. Il significato dell'immagine del cavallo e la sua funzione nel contesto sono chiariti anche stilisticamente dalla figura di accumulazione, arricchita da assonanze, del § 18: “ con quella bestia dannata sfrenata lanciata... ”. È noto che l'elemento demoniaco è spesso introdotto dall'autore per descrivere lo slancio verso l'alienazione²³.

Esamineremo ora le altre ricorrenze e il loro significato.

La più degna di nota è quella riguardante la nebbia. Nominata fin dall'*incipit* (già nella prima redazione), ricorre nei §§ 16, 17, 19, 22 con l'evidente funzione di motivo conduttore, sul quale vanno ad innestarsi tutti gli altri che formano l'ordito della novella. Introdotta all'inizio, la nebbia dà la necessaria tonalità allo scenario della vicenda, ritraendosi poi sullo sfondo per lasciare spazio a un largo squarcio dedicato all'ambiente familiare e lavorativo del protagonista; ritorna quindi insistentemente in primo piano ad

²² Sulla ‘ deissi ’ come elemento caratteristico dello stile pirandelliano richiamò l'attenzione Giovanni Nencioni in un saggio del 1977 su « L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello » (rist. in: *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-253: ved. p. 213).

²³ Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello* cit., pp. 203 s.

accompagnare il vero e proprio svolgimento dell’azione. Nello squarcio rievocativo dei §§ 3-13 fanno intanto la loro comparsa i temi correlati costituiti dai sentimenti celati nell’animo del personaggio: la cattiveria (§§ 11-13: “ una cattiva irritazione ”, “ cattivo era ”, “ la sua malizia ”, “ era cattivo, sì ”)²⁴, la smania (§§ 5, 8: “ le smanie più feroci ”, “ le smanie feroci ”), la pazzia (§§ 2, 13). Quest’ultimo tema si estende oltre lo squarcio rievocativo, prolungandosi nei §§ 14, 17, 18, 20, dove si trova intrecciato con la ripresa del motivo della nebbia. Mentre questo si evolve a poco a poco trasformandosi nel tema del buio (§§ 18, 19, 23), fa la sua incisiva comparsa nel § 31 un ampio ed elaborato ossimoro, che accompagna le riflessioni sconnesse del personaggio. L’ossimoro è formato dall’antitesi tra riso e terrore, burla e disperazione, allegria e miseria: immagini tranquille e liete contrapposte all’imminente catastrofe²⁵.

È perfino superfluo osservare che nella novella « Fuga » il tema della nebbia, con il corredo di spunti connessi, che in vario modo si intrecciano con questo e tra loro, finisce col configurarsi come una delle molte metafore della morte disseminate nell’opera di Pirandello.

La ricerca dell’intonazione

Una convergenza di indizi, è stato osservato a proposito dell’analisi retorica dei testi biblici, in genere è indizio di una convergenza²⁶. Se ora, leggendo la redazione ultima della novella « Fuga » (senza dimenticare i dati emersi dal sondaggio sui brani tratti dalle altre novelle ‘ nomentane ’), ci domandiamo in quale direzione convergano gli indizi sparsi nel testo, non faremo fatica a notare che essi convergono in prevalenza verso una scansione recitativa del testo stesso, alla ricerca di un ritmo che si svolga in modo coerente con lo svolgimento della trama – e anzi sia in grado, proprio come gli elementi geografici notati in precedenza, di generare lo svolgimento della trama. Vediamo che il lavoro, iniziato con l’atto di fissare sulle pagine del taccuino alcune locuzioni polivalenti e proseguito con l’individuazione di alcune parole di diversa provenienza (pregnanti e per suono e per significato), attraverso l’inquadramento entro uno scenario geografico anch’esso significativo prende forma e nello stesso tempo sostanza non solo sotto la penna dello scrittore, ma anche all’interno del suo infallibile orecchio. Chi volesse ipotizzare un diverso criterio compositivo si troverebbe di fronte a problemi non risolvibili con facilità, dal momento che scelte formali come quelle che sono state rilevate in « Fuga » (*pronte* in luogo di *parate*, ma *insanguati* in luogo di *insanguinati*; l’aggiunta di *sciabordando*, ma l’eliminazione di *com’era stato?*, ecc.) apparirebbero contraddittorie se si volesse prescindere dall’economia formale complessiva: questa invece appare rivolta alla creazione di un sistema coerente, entro il quale forma e contenuto devono corrispondersi, e l’una certamente non è subordinata all’altro.

Sono conosciute – e in questa sede, dopo quanto abbiamo cercato di evidenziare, sono anche superflue – le notizie relative al modo di lavorare di Pirandello nell’atto di comporre i propri testi. Ricordiamo per tutte la testimonianza di Orio Vergani: “ Scriveva parlando a bassissima voce, in un tono quasi inavvertibile, dettandosi parola per parola. [...] Ogni tanto aveva un ansito, un riso, e quasi un ghigno di disgusto, o, sulle

²⁴ Va inoltre notato il chiasmo a distanza, con una palese funzione enfatica, formato dalle due espressioni: “ cattivo era ” (§ 12) / “ era cattivo, sì ” (§ 13).

²⁵ Nello stesso § 31 si rileva nell’espressione: “ a cose gaje pensava ”, dopo il “ cattivo era ” del § 12, un nuovo ricorso all’inversione nell’*ordo verborum*.

²⁶ Roland Meynet, *Il vangelo secondo Luca. Analisi retorica*, trad. it. Roma, Edizioni Dehonianiane, 1994, pp. 722-724.

labbra, un tremolio balbettante di stupore ”²⁷. Quanto al ruolo svolto dalla ricerca stilistica nell’inesauribile processo di correzione che lo contraddistingue, nessuna attestazione è più efficace di quella fornita da Pirandello stesso in un’intervista concessa a Pietro Vetro e apparsa sul numero di novembre 1927 de *L’Arte Fascista*: “ A rendermi sempre insoddisfatto e scontento della forma definitiva [...] contribuisce anche l’esigenza dello stile ”²⁸.

Nel lavoro incessante sul rivestimento formale dei suoi testi, così come nella scelta dell’appropriata ambientazione geografica, Pirandello manifesta ancora una volta in modo palese la propria peculiarità di scrittore. A differenza di molti altri autori, nella ricerca sia dell’atmosfera che dell’intonazione, egli – mediante il ricorso a mezzi tecnici riconoscibili – sa avvicinarsi alla creazione del movimento drammatico tenendo presenti lo stato d’animo e il sentimento che si propone di suscitare nel lettore o nello spettatore per mezzo delle espressioni e delle parole da lui prescelte, e non viceversa.

Credo che un approccio fecondo alla produzione novellistica di Pirandello possa essere costituito dall’analisi filologica della elaborazione stilistica dei testi, sia nel suo farsi (ricerca lessicale, interventi redazionali, correzioni) che nei suoi esiti (censimento delle ricorrenze, individuazione dell’alternarsi dei livelli di stile, ricostruzione della linea ‘ melodica ’ di ogni sezione di testo), mantenendosi il più possibile aderenti ai dati testuali e agli elementi concreti. Le ricerche finora svolte in questa direzione hanno dato risultati positivi²⁹: ciò induce a prospettare l’opportunità di affrontare un esame del *corpus* novellistico non più episodico o ‘ trasversale ’ ma sistematico, stabilendo in ogni caso la collocazione cronologica sia delle fasi redazionali che delle rielaborazioni finali, e anche, se e quando possibile, verificando le relazioni esistenti tra il contenuto espresso mediante gli strumenti formali e lo scenario ambientale costruito intorno al fatto narrato³⁰.

²⁷ Orio Vergani, *Misure del tempo*, Milano, Leonardo, 1990 (la testimonianza è riportata da Maria Luisa Aguirre D’Amico in: *Album Pirandello*, Milano, Mondadori, 1992, p. 183).

²⁸ *Interviste a Pirandello* cit., p. 217, nota 1. Per una osservazione non diversa, anche se applicata piuttosto alla produzione teatrale del nostro autore, ved. Nencioni, *Tra grammatica e retorica* cit., p. 215: “ Il corso melodico non ha minore importanza di quello sintattico ed anzi talvolta lo sormonta e lo condiziona ”. È riportata *ibid.* anche la testimonianza di attori professionisti che hanno fatto esperienza dell’opera pirandelliana: “ Le parti dei singoli personaggi sono così rigorosamente ‘ intonate ’ dall’autore, che l’attore, una volta assunto il proprio registro, viene ‘ portato ’ dall’onda del testo ”.

²⁹ Ricordiamo, oltre ai contributi già citati, il volume: *Pirandello e la lingua. Atti del XXX Convegno internazionale di studi pirandelliani (Agrigento, 1-4 dicembre 1993)*, a cura di Enzo Lauretta, Milano, Mursia, 1994; ved., in particolare: Antonia Navarro Blanco, « Struttura della prosa pirandelliana » (pp. 217-225); Luciana Salibra, « Stilemi umoristici nelle novelle » (pp. 227-235); Cornelia Van der Voort, « Il linguaggio mentale della popolazione novellistica » (pp. 237-245), con ulteriori indicazioni bibliografiche.

³⁰ Una impresa ecdotica notevole dal punto di vista dell’analisi testuale, a cominciare dalla stessa disposizione cronologica dei testi, è l’antologia curata da Lucio Lugnani (Luigi Pirandello, *Novelle*, Torino, Einaudi, 1994), che costituisce un esempio meritevole di essere esteso all’intero *corpus*.