

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGEDI  
PROGRAMMA DI DOTTORATO IN LETTERATURA

**KINGA DÁVID**

***ANCORA NON, QUASI E GIÀ NON UMORISMO***  
**RIFLESSIONI SULLA CONCEZIONE DELL'ARTE**  
**DI LUIGI PIRANDELLO**

Dissertazione di Ph.D  
Prospetto della tesi

Szeged

2011

## 1) Problemi e obiettivi proposti

La mia dissertazione di dottorato è dedicata alla complessa analisi dell'opera teorica di Luigi Pirandello, con l'intenzione di individuarne l'*iter* evolutivo e di determinare il posto occupato dall'*umorismo* nell'insieme delle riflessioni poetico-estetiche dell'autore.

Secondo l'ipotesi del lavoro, al centro dell'interesse naturale e, quasi, istintivo, di Pirandello stava sin dall'inizio l'*umorismo*, nei cui confronti erano rivolte le sue riflessioni prima in modo non appropriato e non sistematico e, poi, con intenzione definitrice, fino a farle confluire nell'*Umorismo* (1908), la loro sintesi più organica e più articolata. Il titolo della dissertazione, però, allude anche a due ulteriori campi che, secondo me, possono essere distinti dall'*umorismo* e ricostruiti come più o meno autonomi o, almeno, non del tutto identificabili con esso: una concezione dell'arte in genere (o estetica) di Pirandello e il *pirandellismo*, su cui vertevano le riflessioni e gli interventi degli ultimi quindici anni della vita dell'autore. E proprio perché mi paiono facilmente confondibili o offuscati i limiti dei sopradetti territori - quello definito dallo scrittore come *umorismo* e quelli delle sue altre riflessioni sull'arte che, a rigor di termini, non possono essere definiti come tali - volevo dare una nuova lettura del pensiero estetico-poetico di Pirandello, sia per contribuire con ciò alle ri-letture programmatiche che si profilano ultimamente nelle ricerche pirandelliane che per proporre un Pirandello teorico più complesso e più eterogeneo di quanto è di solito ritenuto.

Uno dei risultati delle analisi presentate nella dissertazione è la distinzione dei tre grandi periodi nell'*iter* evolutivo delle riflessioni estetiche di Pirandello: quello iniziale degli anni della formazione e dei primi orientamenti teorici, caratterizzato dal proporsi di alcuni motivi e di alcune costanti e tipiche caratteristiche distintive del futuro *umorismo*; quello degli anni della maturazione in cui, accanto alla teorizzazione dell'*umorismo*, si descrive anche una concezione dell'arte in generale; e, infine, quello degli anni successivi allo *splot* della carriera del Pirandello drammaturgo, in cui le riflessioni sull'*umorismo* sembrano scolorirsi e poi morire, consegnando il loro posto al *pirandellismo* e alla sua eterna coniugazione del dualismo tra la Vita e la Forma.

Per confermare la mia ipotesi, occorreva trovare una strategia d'indagine che poteva garantire che l'*umorismo*, il centrale interesse estetico di Pirandello, rimanesse sempre il punto di riferimento ma che, allo stesso tempo, consentisse di circoscrivere anche le zone periferiche che – o in parte o del tutto – non sono con esso identificabili. Così nacque l'idea di *ancora non, quasi e già non umorismo*.

La complessità dell'*umorismo* pirandelliano, inoltre, mi ha spinto ad esaminare il problema che - secondo me - era ed è tuttora una delle questioni-ritornello della critica pirandelliana: il posto e l'importanza degli scritti non letterari, ossia - per utilizzare il termine di Taviani - dell'*opera esterna* nel complesso dell'intera attività di Pirandello. Allo scopo di presentare il problema, ho delineato per sommi capi il contesto delle tante ri-letture programmatiche, abbozzato il quadro generale della storia e dello stato attuale della critica in merito, e specificato i diversi modi d'approccio a seconda che i critici volessero indagare il rapporto tra l'invenzione fantastica e la riflessione come questione di qualità, oppure operassero con l'intenzione di individuarne i campi d'affinità. Nel primo caso, di solito, si pretende una virtù filosofica da Pirandello, mentre, nel secondo, si vogliono rivelare i legami del suo pensiero con quelli altrui, condizionati dalla comunità di una generale *Weltanschauung*.

Al contrario degli esempi riportati, la mia lettura parte dall'ipotesi che, forse, sia preferibile non distinguere così nettamente tra gli scritti letterari e non letterari, ossia tra la *fantasia* e la *riflessione*. Mi sembrava più che giusta questa proposta, vista una delle caratteristiche più rilevanti della scrittura pirandelliana: la sua *ibridità*, un certo miscuglio naturale tra il linguaggio dell'arte e quello ragionativo, un insieme spontaneo tra la fantasia e il pensiero; e, inoltre, la sua caratteristica meno rivelata: la ragione fondamentale morale di una tale attitudine artistica. La mia domanda è quindi: quale è la ragione per cui le caratteristiche definitorie, o i segni propri di un *umorismo* che va cristallizzandosi col tempo nelle sue forme definite, non restano entro i limiti degli scritti teorici ma rientrano nelle opere letterarie o, al contrario, da queste confluiscono nelle opere di stampo teorico; in breve: quale è la ragione, se ce n'è una, dell'offuscamento dei limiti dei generi, o ci si deve accontentare della pura constatazione del fatto, dicendo che la scrittura pirandelliana ha una tale caratteristica, o, al limite, accettare la risposta secondo cui Pirandello non è mai riuscito a trovare il proprio genere: quando bisognava scrivere delle opere appartenenti alle belle lettere, gettò i suoi personaggi in un ragionare disperato; quando, invece, doveva trattare un argomento con la rigidità lucida del pensiero, venne rapito dall'ispirazione della Musa. Il secondo obiettivo della dissertazione era quindi quello di spiegare la ragione della scarsa chiarezza dei confini tra i generi letterari e non letterari e, così, di illuminare una caratteristica finora poco rivelata dello stesso *umorismo* pirandelliano.

Si può affermare, dunque, che, anche se attraverso la lente negativa di *ancora non, quasi e già non umorismo*, si è voluto riflettere costantemente sull'*umorismo*. I tre capitoli, dedicati ai tre campi distinti, trattano tre temi autonomi i quali, nel loro insieme, possono

tuttavia dare un'immagine completa mettendo in evidenza le varie fasi dell'evoluzione del pensiero estetico di Pirandello, ed offrire un'accettabile proposta sul posto dell'*umorismo* in esso e sul perché dell'*ibridità* tipica della scrittura pirandelliana.

## **2) Principi metodologici**

La mia scelta metodologica è stata condizionata dall'intenzione di riportare e di presentare le più possibili fonti: lettere, opere letterarie, scritti non letterari e interviste di Pirandello. Ho riletto alcuni capitoli – già divenuti *canonici* – della critica pirandelliana, come la storia della critica tilgheriana e della polemica Pirandello-Croce. Laddove il primo tentativo mi sembrava utile per meglio individuare alcuni momenti decisivi o risvolti importanti, nel secondo campo spero di aver potuto arricchire il quadro delle letture di alcune nuove proposte e di nuovi approcci.

Ho tentato un'analisi approfondita dell'epistolario, delle prime opere letterarie e delle interviste di Pirandello, che mancava fino ad ora negli studi pirandelliani ungheresi e, in parte, anche in quelli italiani. Si tratta di fonti pubblicate in varie raccolte, ma nuova è la complessità delle analisi contrastive. Ho esteso la mia attenzione anche ai campi, agli autori e alle opere che erano le zone meno illuminate dalle ricerche pirandelliane (a.e., lo studio del rapporto tra arte e scienza in alcuni autori e scritti del tempo o l'analisi più approfondita dell'influenza di Capuana sull'opera pirandelliana in alcune questioni importanti per l'evoluzione del pensiero del nostro).

Infine, mi pare importante sottolineare che, per dare un quadro il più completo possibile degli studi pirandelliani internazionali, ho cercato di accennare alle varie posizioni critiche sui diversi problemi toccati nel mio lavoro, soffermandomi qualche volta anche sui momenti tuttavia estesamente documentati dalla critica.

## **3) Struttura della dissertazione**

La dissertazione è costituita da una premessa, da una seconda introduzione - *a mo' di scusa* -, da tre capitoli e da una conclusione. Per rendere più facile l'orientamento e la ricerca dei dati, oltre alla bibliografia dei testi citati di Pirandello, nella tavola delle abbreviazioni e nella

letteratura secondaria, ho allegato alla fine del lavoro un indice degli scritti citati di Pirandello e uno dei nomi menzionati.

In seguito, offro il breve riassunto dei singoli capitoli, dei problemi trattati e delle mie conclusioni in proposito.

### **Introduzione seconda – a mo' di scusa**

I tre grandi capitoli della dissertazione sono preceduti da una seconda introduzione - *a mo' di scusa*, secondo il *modello* de *Il fu Mattia Pascal* - in cui, partendo dall'ipotesi che nella critica pirandelliana si scopre un certo dissenso affettivo nei confronti di Pirandello (da un lato, l'entusiasmo clamoroso e acritico degli ammiratori; dall'altro, il silenzioso disprezzo), si abbozza in grandi linee il contesto delle critiche concernenti i territori *non-umoristici* del pensiero pirandelliano. Il motivo del dissenso affettivo è da me visto nel fatto che si presta un'attenzione troppo unilaterale al Pirandello drammaturgo, anche se già le prime critiche mosse contro di lui si nutrivano della confutazione del fermo valore artistico del suo teatro (cfr. Croce), dopo di che non si doveva aspettare molto perché l'atteggiamento negativo e il rifiuto si proiettassero anche sulla sua narrativa o condizionassero il giudizio sul suo pensiero, identificato *tout court* ed esclusivamente con l'*umorismo*. Sembra quasi naturale che dietro le unilateralità e i rifiuti si facciano sentire le prime voci che volevano sollecitare la rilettura e la rivalutazione dell'opera pirandelliana. Un tale processo ha ormai ottenuto discreti risultati, soprattutto nelle ricerche sugli scritti teorici e non letterari di Pirandello. La seconda introduzione è quindi dedicata alla ricerca delle motivazioni e delle ragioni delle riletture e della rivalutazione dell'autore.

Dimostrando che la critica aveva notevolmente guastato o, almeno, aveva falsamente influenzato il credito di Pirandello, il punto di partenza per le mie riflessioni è stato lo scritto di Benedetto Croce del 1935 che ha condizionato per molti anni la critica pirandelliana. Prendendo in considerazione tre punti cardinali del giudizio crociano, li ho indicati come la genesi degli errori della critica, secondo cui l'*umorismo* di Pirandello sarebbe: 1. una "*troppa facilità d'esecuzione*"; 2. una "*copiosa produzione*" in base ad una *ricetta*; 3. una *prigionia* di un "*intellettuale esasperato*" che non riesce a sfuggire ai *demoni della logica*. Così ho individuato tre domande cui rispondere: 1. se quell'*umorismo*, definito dal filosofo come *troppa facilità d'esecuzione*, era veramente identico a quello maturato dello scrittore sin dai primi anni della sua carriera fino al 1921 sui vari organi e in vari scritti, o non piuttosto qualcosa da identificare con le formule pseudo-filosofiche del *pirandellismo*, che rifletteva

soprattutto le lezioni dell'ultimo periodo della sua carriera, dedicato al teatro?; 2. qual era il rapporto tra l'aspetto quantitativo e quello qualitativo della sua produzione teatrale, ossia se dietro la cosiddetta *copiosa produzione teatrale* si celava una *ricetta* o un'ispirazione vera e propria?; 3. infine, se la fama e il successo del drammaturgo non aveva imprigionato anche l'opera dello scrittore, ponendo in uno specchio deformante le sue opere antecedenti agli anni teatrali e – usando il termine di Ferdinando Taviani – le altre *geografie*? Nel rispondere queste domande ho proceduto all'indietro.

Per quanto riguarda l'ultima domanda, ho esaminato gli influssi negativi della veloce fama di Pirandello, presentando una rassegna critica che mi ha aiutato a dimostrare come emergeva di volta in volta nella critica l'esigenza del discorso professionale su un Pirandello privato della sua fama e sui suoi reali valori artistici. Secondo le mie conclusioni, la fama provocata dai successi teatrali di Pirandello influenzava in modo negativo la sua considerazione critica: la popolarità e il riconoscimento ufficiale della sua attività di drammaturgo con il premio Nobel contribuirono a far ritenere anche il valore letterario della sua produzione come una cosa scontata, sebbene - se si pensa soprattutto ai drammi spesso schematici, modellati su una ricetta che funzionava bene - un tale giudizio non era sempre e comunque giustificato (Naturalmente con ciò non voglio minimamente evitare alcuni geniali risultati e soluzioni del teatro pirandelliano che, grazie a loro, riesce ad essere immortale). Il programma di rileggere Pirandello, quindi, deve servire allo scopo di meglio individuarne le opere veramente immortali, e ciò sarà possibile solo se ogni periodo dell'attività dello scrittore e tutte le opere dei singoli periodi saranno valutate in sé, per il loro proprio valore e senza essere condizionate da certi pregiudizi, positivi o negativi che siano.

La seconda domanda scruta la ricetta di cui servirsi nella composizione dei drammi, ovvero il problema se la quantità della produzione sia proporzionata alla sua qualità. Il teatro, che inizialmente era comunicato dall'autore come una parentesi o un'avventura provvisoria, col tempo gli è divenuto un impegno e non soltanto dal punto di vista della concreta produzione drammatica, bensì anche da quello teorico: pian piano faceva passare in seconda linea gli altri lavori, prima quelli narrativi e, poi, anche quelli teorici e critici. Parallelamente all'attività artistica, iniziò l'elaborazione dello sfondo teorico. Laddove, all'inizio, Pirandello sembrava accontentarsi della lettura offerta da Adriano Tilgher su un teatro che nasce dall'antagonismo tra Vita e Forma, dopo cominciò ad evidenziarsi sempre più decisamente la sua intenzione e il suo desiderio di liberarsi delle formule tilgheriane. Anche se la rottura tra di loro avvenne effettivamente nel 1928, Pirandello essenzialmente non riuscì a lasciare dietro di sé il suo *tilgherismo* né dal punto di vista terminologico né da quello concettuale. La

conclusione di questo capitolo sarà, quindi, che la ricetta del procedimento auto-moltiplicativo ed auto-plagiatorio di Pirandello era fornita dal dualismo tilgheriano tra Vita e Forma, cui si doveva anche l'imponente quantità della produzione drammatica del nostro autore che, per cedere alla tentazione degli schemi pseudo-filosofici di Tilgher, non esitava talvolta a sacrificare anche la qualità dei suoi drammi.

Infine, ho cercato di rispondere alla prima domanda che riguardava l'identificabilità dell'*umorismo* descritto da Croce con quello di Pirandello, suggerendo evidentemente l'ipotesi che il filosofo l'aveva scambiato con il *pirandellismo* ispirato alle formule tilgheriane sopra ricordate e, in tal caso, questo fraintendimento condizionava in gran parte anche i futuri approcci critici. Per prima cosa, ho analizzato la presenza di Pirandello sulle pagine dei giornali, in cui ho individuato una svolta dopo il 1922. In parte cambia l'intensità della sua presenza e, in parte, modifica anche il contenuto delle sue comunicazioni nelle interviste. La tematizzazione dell'*umorismo*, che caratterizzava e determinava la sua attività teorica e critica fino a quel tempo, fu sostituita prima dall'elaborazione della concezione del *teatro di specchio* (che, per molti aspetti, si rifaceva ancora ad alcuni importanti principi dell'*umorismo*) e, poi, dalla strategia interpretativa fondata sull'antitesi tra Vita e Forma. Per dimostrare che, con l'accettazione della formula tilgheriana, Pirandello non fece che gettare le basi del *pirandellismo* (che divenne a giusta ragione vittima delle aspre critiche di Benedetto Croce, il primo grande critico che contestava la sua autorità), ho cercato di presentare l'*iter* evolutivo delle critiche di Adriano Tilgher e la storia del suo rapporto, sia professionale che personale, con Pirandello, e di operare un'analisi approfondita anche delle interviste del drammaturgo.

Una delle conclusioni di questo capitolo è che il rifiuto del *tilgherismo* da parte di Pirandello andava profilandosi assieme a quello del *pirandellismo*: un fatto di cui sono testimonianza anche i brani della *scrittura a specchio* di Stefano e Luigi. Potevano essere una via d'uscita anche i miti, visti da Pirandello come spunti per un rinnovamento artistico. I suoi tentativi su questa strada non potevano essere portati a termine per la sua improvvisa morte del 1936, e ciò vuol dire che la sua lotta contro il *pirandellismo* rimase per sempre sospesa. Un'altra conclusione delle analisi è che quasi tutte le considerazioni della critica crociana del 1935 erano valide e giuste, tranne che per una cosa: vanno riferite non all'*umorismo* bensì al *pirandellismo* costruito sulle formule tilgheriane.

Questa parte introduttiva della dissertazione e, soprattutto, la rassegna critica in essa offerta, possono sembrare provocatorie e poco rispettose verso la tradizionale considerazione di Pirandello, uno dei massimi maestri della nuova letteratura italiana del primo Novecento.

Ciò risulta dalla delicatezza della questione trattata. Ma la mia intenzione era ben altra che la confutazione della sua autorità: volevo semplicemente individuare un problema molto vivo ed attuale nella critica pirandelliana, in cui mi sembra reale l'esigenza di rileggere la sua opera e, qualche volta, di reinterpretarla in un modo meno condizionato dalle vecchie abitudini.

## **I. Ancora non *umorismo***

L'*umorismo* di Pirandello ha due caratteristiche fondamentali: una coerenza della sua evoluzione concettuale che va fino all'*Umorismo* (1908), per cui, rispetto agli anni giovanili, si può parlare di una certa *pre-disposizione umoristica*. Questa *pre-disposizione* significa che molti elementi, motivi costanti o principi fondamentali del futuro e maturo *umorismo* erano già presenti negli anni della formazione di Pirandello o, addirittura, sono rimasti inalterati durante le varie fasi della maturazione delle sue riflessioni sull'*umorismo*. Nonostante la coerenza, però, si possono distinguere alcuni gradi evolutivi della concezione umoristica di Pirandello. In questo capitolo cerco di individuarli (I.1. gli anni della formazione; I.2. *Arte e coscienza d'oggi* (1893) - la prima pietra miliare della maturazione; I.3. gli anni della maturazione a cavallo fra due secoli), concentrandomi soprattutto sugli elementi che, indipendentemente dal fatto che abbiano poi posto nell'*Umorismo* (in forma originale o modificata) o siano entrati nella concezione estetica dello scrittore come elementi compositivi, rappresentano i documenti più importanti della formazione teorica ed estetica di Pirandello.

### **I.1. Gli anni della formazione**

I documenti più importanti degli anni della formazione di Pirandello sono offerti dalle lettere (I.1.1.), dalle poesie giovanili (I.1.2.) e dai primi articoli e scritti non d'invenzione dello scrittore (I.1.3.). La presentazione e l'analisi delle varie fonti e dei vari documenti permettono diversi modi di leggerli, rispecchiando quasi il carattere labirintico della scrittura pirandelliana. Gli scritti inseriti nell'asse centrale del ragionamento si susseguono in ordine cronologico. Ma, oltre alla cronologia, sembrava utile individuare anche i ritorni e/o gli sviluppi di alcuni motivi riflessivi che caratterizzavano i vari tipi di documenti, il che era possibile mediante l'analisi dei differenti scritti che appartengono ai vari gruppi sopraindicati. Infine, per poter dimostrare lo stile fortemente auto-plagiatorio della scrittura di Pirandello, ho individuato i cosiddetti pannelli testuali, che sono brani di testo ripresi letteralmente o quasi in

vari documenti, e ho registrato il loro passaggio da uno scritto ad altro, in parte indicandone le varie stazioni e, in parte, citando gli stessi brani e le loro possibili modifiche. Grazie a questo triplice obiettivo, il capitolo non si evidenzia solo come lo specchio del labirinto pirandelliano, ma anche come una sua copia fedele. Ci sono scritti, problemi e motivi che ritornano più volte durante le analisi, sempre illuminati da un diverso lato del discorso, e sempre presentando una diversa sfumatura della loro precedente lettura. Il filo di Arianna per l'orientamento è fornito dai vari *text box*, collocati di volta in volta nel testo, e dei vari indici che si trovano alla fine della dissertazione.

Le lezioni più importanti che l'analisi tematica delle **lettere (I.1.1.)** può offrire sono le seguenti: già nelle prime lettere giovanili di Pirandello si notano le aspre esperienze delle incertezze esistenziali e dell'essere escluso dalla vita, la sperimentazione personale della futura condizione di *fuori di chiave* e il vedere le cose e gli uomini senza illusioni, attraverso il cannocchiale rovesciabile dell'umorista. Un'eco stranamente anacronistica del pessimismo e della noia esistenziale di Leopardi si scopre nelle lettere in cui si evidenzia la concreta tematica della noia, dello schifo di vivere e del naufragio, ma l'influsso di Leopardi si rispecchia anche in certi tipici termini o oggetti della poesia leopardiana.

Costituiscono un considerevole gruppo tematico anche lo smascheramento dell'uomo condannato a recitare una parte nella società, della sua piccolezza e grandezza che si rivelano nel cannocchiale dell'umorista, e il riconoscimento della necessità delle illusioni – temi ricorrenti negli scritti in cui germoglia e si sviluppa un profondo e sentito leopardismo del giovane Pirandello. Si può aprire un capitolo a parte anche sul motivo copernicano, sulla filosofia della lanterna e sul contrasto tra la realtà e l'illusione. Diventa oggetto delle analisi il motivo di Don Quijote che Pirandello definì la pietra fondamentale di tutta la sua arte nell'intervista con Domenico Vittorini a New York. La figura del cavaliere di Cervantes è vista da lui come il difensore dei valori umani, un eroe di grande coscienza morale, ma condannato definitivamente alla sconfitta e al fallimento, e questo fatto prelude all'impostazione fondamentalmente morale dell'*umorismo* di Pirandello.

L'ultima grande unità tematica delle lettere giovanili si profila intorno al motivo del *labirinto*. Nonostante il fatto che esso si esplicita nelle opere pirandelliane molto raramente, si può considerarlo come una possibile chiave d'interpretazione per tutta l'opera dello scrittore. Come l'opera d'arte diventa un particolare *labirinto* in Pirandello, così tutta la sua arte può essere definita come tale, appunto come viene suggerito dal dramma *Icaro* di Stefano Pirandello. La rappresentazione dei motivi *libro-biblioteca-bibliotecario* come *labirinto*, infine, si spinge verso gli orizzonti dell'*intertestualità* tra i testi pirandelliani e quelli di

Borges (e poi di Eco), riconfermando la lettura comparata che, per Wladimir Krysinski, permette di definire l'arte del nostro come l'apertura della modernità.

Per concludere la tematica del labirinto, ricordo la tecnica, o la scrittura, tipicamente pirandelliana, per cui i testi formano un gran labirinto così come viene suggerito anche da Giovanni Macchia, secondo cui Pirandello non fece che comporre e decomporre i vari pezzi della sua produzione, „*fatta di pièces l'una legata all'altra in vista di un ipotetico insieme*“, lavorando sempre sugli stessi materiali di cui cambiava soltanto il modo di sistemazione. Lo scopo sarebbe stato la grande opera, di cui, però, a causa della costante fluidità del lavoro artistico, è rimasto solo un processo d'infinita combinazione di auto-genesi e di auto-distruzione. Sebbene la grande opera non nascesse mai, credo che l'insieme dell'opera pirandelliana possa essere identificata con una tale Opera, tessuta di testi labirintici. Questo carattere della scrittura pirandelliana, quindi, è conforme a quel procedimento narrativo di *de- e re-composizione* che Krysinski vuole definire *postmoderno* e che si fonda sul continuo prestito dei testi già esistenti o sulla ri-scrittura dei loro singoli passi. Ne può essere l'esempio il *Belfagor*, opera giovanile e rimasta frammentaria di Pirandello, che si rifà all'opera omonima di Machiavelli, alla cui analisi dedico un intero piccolo capitolo.

La conclusione del primo gran capitolo dedicato alle lettere può essere riassunto quindi nel fatto che una certa *pre-disposizione umoristica* si osserva nel complesso mondo di pensieri, sentimenti ed espressioni del primo Pirandello, fatto testimoniato comunque dalla forte e costante presenza dei motivi, degli autori e dei temi nelle lettere che, più tardi, costitueranno la parte integrante della concezione umoristica e dello stesso *Umorismo*.

Col *Belfagor* si passa all'esame del secondo capo-gruppo dei documenti, costituiti dalle **prime prove poetiche** dell'autore (I.1.2.). Per prima cosa cerco di analizzare alcuni pezzi lirici della raccolta *Mal giocondo*, che mi sembra particolarmente utile per capire lo stato d'animo e la *pre-disposizione umoristica* del giovane Pirandello. Una virtù indiscussa della raccolta è l'auto-offrirsi sincero e senza posa del poeta che, dopo alcuni anni, diventa un elemento programmatico e centrale sia per la morale che per l'estetica dell'autore. La prima raccolta lirica di Pirandello, concepita nella solennità del canto, rimane forse la più affascinante con la sua varietà tematica e metrica, nonostante le evidenti presenze e gli influssi di alcuni poeti modelli che gli erano molto cari. A partire dalla seconda, *Pasqua di Gea* (1891), le singole raccolte diventano più omogenee sia dal punto di vista degli argomenti che da quello delle soluzioni metriche. Laddove i temi centrali della *Pasqua di Gea* sono l'esaltazione panica della natura e della primavera e la gioia di vivere e dell'amore, le *Elegie renane* (1895) - sulle orme di Goethe - offrono la cronaca poetica degli anni di Pirandello a

Bonn. La *Zampogna* (1901), nutrita di digressioni riflessive e memoriali, sarà seguita, in tempo un po' più lontano, dall'ultima raccolta del poeta, *Fuori di chiave* (1912), che dà una certa *summa* dell'interpretazione umoristica della vita e del mondo. A questo proposito, dedico un capitolo anche ai modelli letterari di Pirandello che esercitavano un influsso notevole sulla sua formazione umoristica ed artistica, trattandoli soprattutto e senza pretese di completezza dal punto di vista dell'umorismo, e individuando i momenti più decisivi per una tale maturazione del poeta. Perciò era inevitabile parlare di nuovo di Don Quijote e della sua interpretazione pirandelliana, il cui *iter* concettuale, a partire dalle prime critiche antidannunziane fino all'*Umorismo*, è documentato in questa sede più dettagliatamente.

L'importanza della seconda unità tematica è quindi quella di dimostrare l'aspetto tipicamente *umoristico* dell'impostazione spirituale e psicologica del giovane Pirandello che, anche come poeta, cercava i modelli letterari che potevano accordarsi con la sua innata *pre-disposizione umoristica*. Così la poesia degli anni di partenza riconfermava l'essenziale messaggio delle lettere.

Il terzo gruppo delle fonti degli anni della formazione è costituito dei **primi articoli e saggi (I.1.3.)**, risalenti agli anni tra il 1889 e il 1893. Gli scritti sono trattati nella combinazione di due diversi approcci: da un lato, è tenuta presente la cronologia della loro nascita e, dall'altro, ho cercato di individuare e di presentare anche le varie stazioni dei passaggi testuali da uno scritto all'altro, definendo magari le note che, introducendo qualche nuovo aspetto nel discorso, potevano arricchire la concezione originale. I temi più importanti toccati sono: la questione della lingua, l'interesse per gli autori satirici e umoristici, i problemi della sincerità e della menzogna, la spontaneità della creazione artistica e il rifiuto dell'imitazione in nome dell'originalità.

Secondo la lezione di questo capitolo, una generale concezione dell'arte e quella umoristica si sviluppano parallelamente nel primo Pirandello, intrecciandosi e combinandosi indivisibilmente, procedendo ancora lungo gli stessi principi estetici. Perciò, rispetto alla maturazione concettuale di quegli anni, è irrilevante distinguere i due campi, anche se nel contesto più generale degli scritti esaminati risulta evidente la maggior attenzione agli elementi che possano testimoniare il fondamentale interesse di Pirandello per l'umorismo.

## **I.2. Arte e coscienza d'oggi – la prima pietra miliare della maturazione**

Il primo lungo periodo della formazione concettuale e teorica di Pirandello è terminato con *Arte e coscienza d'oggi* (1893), il primo e più complesso saggio che rappresenta un momento

decisivo nello sviluppo del labirinto pirandelliano: basti pensare all'inevitabilità dello stesso nelle questioni fondamentali che saranno maturate più tardi, negli scritti di un periodo concettualmente più completo. Per i problemi da esso proposti *Arte e coscienza d'oggi* rimane un punto di riferimento anche in futuro, nonché un documento eccezionale del malessere intellettuale, estetico e morale di Pirandello e, attraverso lui, di un'intera epoca.

Durante l'analisi dell'articolo, ho cercato di individuare e di meglio chiarire il punto d'incontro tra i pensieri e i motivi ereditati dagli scritti precedenti e le tesi che si svilupperanno e saranno esplicitate più distesamente negli scritti successivi e, in particolar modo, nell'*Umorismo*. I problemi da rilevare in proposito sono la prima evidenziazione di un *umorismo* che va legato al senso della crisi, la tematizzazione della svolta copernicana, l'esigenza delle illusioni dell'uomo e il posto privilegiato della poesia contro la crisi delle scienze e delle filosofie. Credo che questo articolo, così nello stile come nel modo di proporre e di analizzare i vari problemi, sia il preludio a quella particolare condizione di confine, e cioè a quello stare al limite tra gli scritti d'invenzione e quelli di non invenzione che caratterizzerà l'*Umorismo* e, in genere, gli scritti pirandelliani. Non si tratta di una semplice sintesi degli anni della formazione: sia la riflessività che il metodo dell'argomentazione diventano paradigmatici per i grandi scritti non d'invenzione di Pirandello.

### **I.3. La produzione degli anni fino alla fine del secolo**

I problemi ed alcune dottrine proposte ritornano anche più tardi, negli scritti successivi ad *Arte e coscienza d'oggi*, per lo più frammentariamente e soprattutto nelle critiche e nelle recensioni di Pirandello. Le singole questioni e le nozioni si ripetono come ritornelli e si tramandano da uno scritto all'altro, portando avanti e potenziando un dato pensiero o problema con il loro continuo arricchimento di nuove sfumature e di nuovi sviluppi. La seconda stazione della maturazione delle riflessioni estetiche di Pirandello è costituita da *Scienza e critica estetica* (1900), che diventa oggetto dell'analisi più approfondita nel capitolo successivo. La periodizzazione può sembrare arbitraria, anche se può essere giustificata dal fatto che, laddove negli scritti antecedenti al 1900 si può notare lo stretto intreccio di una linea evolutiva di stampo più prettamente *umoristico* con quella che suggerisce il lento profilarsi di una concezione dell'arte in genere o - se vogliamo - una concezione estetica, dopo l'articolo in questione le due linee si differenziano in modo più articolato.

Le lezioni delle recensioni e degli scritti critici di quegli anni sono l'attenzione alla questione dell'originalità dell'artista, la critica anti-dannunziana e l'ampliamento tematico

dell'*umorismo*, che saranno tutti associati al programma della sincerità, ideale artistico anche del piccolo gruppo di letterati formatosi attorno a Pirandello. La vivacità e l'evidenza dei caratteri, l'arte viva ed organica e la fusione spontanea e naturale tra il contenuto e la forma, criterio di ogni vera e propria arte, sono le altre questioni importanti e programmatiche che si delineano come fondamenti della concezione dell'arte in genere di Pirandello e del suo *umorismo* che, su quei punti, alimenta gli stessi principi estetici.

Non potevano restare inosservati i documenti dell'anti-dannunzianismo di Pirandello, in cui traspare il suo risoluto rifiuto di ogni imitazione, elemento costante delle sue critiche su D'Annunzio. Il problema dell'imitazione richiede poi di riaprire il paragrafo dedicato alla questione della *sincerità*, rendendo inevitabile anche il discorso sul naturalismo e sull'arte di Zola. Questi ultimi due campi delle riflessioni di Pirandello richiedono lo studio del suo rapporto con Francesco De Sanctis e con Luigi Capuana, e l'analisi delle possibili influenze che i due maestri esercitavano su di lui. È da notare che, laddove nelle questioni concernenti la problematica della *sincerità*, Pirandello sembra restare fedele al modello desanctisiano e a quello di Capuana, sulla valutazione dell'arte zoliana era molto più rigoroso e negativo di loro. Contrariamente, ad esempio, a De Sanctis - che nel suo ultimo periodo giunse ad una valutazione favorevole del positivismo e, così, anche di quello zoliano (sic!), riconoscendone le potenze fecondatrici in sintonia con i grandi risultati scientifici e la prospettiva critica dell'età moderna, con i quali sembrava che esso mostrasse evidenti affinità, e perciò sottolineava che il pegno dell'originalità dello Zola fosse appunto l'appoggiarsi della sua arte sui fondamenti positivistici -, Pirandello voleva piuttosto attenersi alla posizione critica di Tommaseo, secondo cui ogni sistema (scuola) era dannoso proprio perché era sistema (scuola): perciò non era il caso di fare alcuna distinzione e, quindi, erano da rifiutare *tout court* come tali. E proprio perché egli era in contrasto con il giudizio del De Sanctis e di Capuana sulla questione di Zola, prescinde da loro come fonti o modelli per la spontaneità dell'opera d'arte, mentre si rifà a Goethe, la cui presenza, non a caso, era evidenziata dallo scrittore nello studio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908), dedicato in parte alla stessa questione (Ovviamente, non si poteva fare a meno dell'analisi di questo studio, come nemmeno di quella di *Novelle e novellieri* (1906), anche se dal punto di vista cronologico questi scritti escono dai limiti cronologici prefissati). Accanto a Gabriele Séailles, fu quindi Goethe ad ispirare Pirandello nella definizione dell'arte come movimento vitale e spontaneo, anche se egli era ben conscio che il De Sanctis e il Capuana avevano professato lo stesso principio estetico.

## II. Quasi *umorismo*

Le riflessioni di Pirandello sull'*umorismo* si coagularono in una teoria coerente e matura intorno al 1908, mentre l'efficacia e il valore di essa vennero naturalmente commisurati ad altre teorie del tempo. L'autorità critica di Benedetto Croce si era già evidenziato nel primo decennio del secolo, e così egli naturalmente divenne per Pirandello (e per il suo *umorismo*) la figura con cui competere e, nel 1908, a cui opporsi. Il dibattito tra i due può offrire parecchi insegnamenti, tra i quali uno dei più importanti è sicuramente quello che dobbiamo ad esso l'elaborazione di una concezione estetica di Pirandello, di cui l'*umorismo* diviene soltanto un possibile modo di concretizzarsi.

Dobbiamo però sottolineare che, nella maggior parte dei casi, le riflessioni generali sull'arte di Pirandello si manifestarono assieme a quelle sull'*umorismo*, anche se queste ultime mancano all'inizio di ogni intenzione sistematizzatrice, e, siccome l'*umorismo* non contraddiceva l'arte in genere, bensì ne era una forma speciale che trasmetteva più fedelmente le considerazioni di una data epoca sull'essenza e sulla funzione della prima, egli non sentiva il bisogno di distinguere precisamente tra i due campi. Tant'è vero che Pirandello non si era mai prima preoccupato di altro che dell'arte *umoristica* e, al massimo, nelle sue critiche, voleva chiedere conto agli autori di certi principi che potessero appartenere ad una concezione non *umoristica* ma generale dell'arte, così come i principi di stampo fortemente desantisiano della *spontaneità* e dell'*organicità*, o quello della *sincerità* d'ispirazione capuaniana. Tutte le altre considerazioni dei suoi scritti non critici s'intrecciarono con l'analisi esplicita o implicita delle caratteristiche considerate tipicamente *umoristiche* e, perciò, anche le nozioni *umoristiche* e quelle *non necessariamente umoristiche* andavano strettamente unite.

L'esigenza di distinguere tra le due cose si fece sentire per la prima volta nel famoso passo dell'*Umorismo* in cui Pirandello trattava dell'attività particolare della riflessione durante la concezione delle opere *umoristiche*, opponendole a quelle *non umoristiche*. Il passo non fuggì l'attenzione di Croce che, nella sua critica del 1909 sull'*umorismo* di Pirandello, mise appunto la detta ambivalenza al centro delle sue osservazioni. Pirandello gli rispose soltanto nei passi nuovamente inseriti nell'edizione del 1920 dell'*Umorismo*, sottolineando ancora di più come l'arte *umoristica* non fosse che una particolare forma d'arte che si contraddistingueva dalle altre forme di essa grazie all'attività speciale della riflessione.

Credo sia importante, nonché opportuno, distinguere tra la concezione dell'arte in genere e quella *umoristica* di Pirandello, il che mi sembra da più punti di vista fruttuoso: da

un lato, si risolverebbe il problema dell'ambiguità denunciata da Croce; dall'altro, si spiegherebbero anche le considerazioni estetiche e poetiche del volume gemello *Arte e Scienza* (1908), che non appartenevano necessariamente alla problematica dell'*umorismo*. Sembra un fatto non secondario lo stesso silenzio con cui Croce voleva trascurare questo volume. I due libri uscirono a poca distanza di tempo, perciò neanche *Arte e Scienza* poté sfuggire alla sua attenzione, per non parlare del fatto che nell'*Umorismo* ci sono espliciti rimandi ad essa appunto nei passi concepiti alla luce di una polemica anticrociana. Croce dovette sicuramente sentirsi chiamato in ballo anche a proposito di *Arte e Scienza*.

Secondo la mia ipotesi, si trattava piuttosto di un silenzio voluto da parte di Croce: visto che gli scritti del volume erano concepiti nel segno di una generale concezione poetica ed estetica di Pirandello, e come tali avevano sparato a zero su tutto il sistema estetico di Croce che, da sua parte, invece, riteneva meglio sostenibile la propria posizione di fronte all'*Umorismo*, appunto in nome di una concezione che voleva rifiutare le varie classificazioni retoriche - e così anche la categoria dello stesso *umorismo/umoristico* - come qualcosa di origine fondamentalmente psicologica e di utilità puramente pratica.

L'asse centrale di questo capitolo viene quindi naturalmente dato dalla presentazione e dall'analisi degli scritti dell'*Arte e Scienza* e della polemica anticrociana del nostro autore, che si erano profilate intorno alla sua generale concezione estetica. Per introdurre un tale argomento, però, mi sembrava necessario ricordare tre importanti momenti preparativi teorici: 1. l'influenza dell'estetica di Gabriel Séailles su Pirandello (II.1.1.); 2. la presentazione della questione del rapporto tra l'arte e la scienza, largamente presente nel pensiero artistico ed estetico degli anni a cavallo tra i due secoli (II.1.2.); lo stimolo teorico di Luigi Capuana su Pirandello (II.1.3.).

## **II.1. Premesse alla concezione d'arte in genere di Pirandello**

L'influenza di **Gabriele Séailles (II.1.1.)** e la presenza testuale della sua opera *Le génie dans l'art* (1883) in Pirandello sono fatti da tempo noti: la critica pirandelliana deve molto in questo senso alle ricerche di Gösta Andersson, di Paola Casella e, in parte, di Claudio Vicentini che, con uno scrupoloso lavoro filologico, hanno rivelato i prestiti testuali più o meno fedeli dall'opera di Séailles. Le considerazioni più importanti del filosofo francese erano già presenti in Pirandello molto prima del 1908, negli anni più decisivi per l'elaborazione teorica dell'*umorismo*. Gösta Andersson, accennando allo stesso fatto, ha sottolineato che l'incontro con l'estetica di Séailles era un'esperienza determinante per

Pirandello nell'ultima fase dell'*iter* evolutivo dell'elaborazione teorica dell'*umorismo*. Al tempo stesso, però, egli riteneva gli anni tra il 1896 e il 1904 sterili dal punto di vista della maturazione dell'*umorismo*, e la sua opinione viene ribadita anche dalla posizione critica della Casella. Le due considerazioni mi sembrano contraddittorie, visto che secondo i due critici proprio in quegli anni non succedeva nulla in merito all'*umorismo* quando, invece, l'autore conobbe i pensieri più importanti e più stimolanti per la sua teorizzazione. Negli anni in questione, Pirandello svolgeva un'attività critica abbastanza intensa e quegli scritti - a causa del loro carattere e perché dimostravano piuttosto la realizzazione pratica delle riflessioni teoriche - non erano adatti ai particolari affinamenti della concezione o a svilupparla ulteriormente. Ce n'erano però alcuni scritti relativamente brevi in cui si potevano chiarire certi problemi ancora aperti (*Sincerità*, 1898; *Azione parlata*, 1899; *Scienza e critica estetica*, 1900), e gettare le basi dell'ideale poetico-estetico di un'arte *non umoristica*. Sono gli stessi scritti che testimoniano i primi echi della ricezione pirandelliana dell'estetica di Gabriel Séailles.

Il capitolo è dedicato quindi all'analisi dei tre scritti indicati, dimostrando poi che la concezione generale dell'arte di Pirandello rimase fondamentalmente uno specchio fedele della lezione di Séailles, mentre l'allontanamento da essa avvenne durante l'ulteriore chiarimento della sua concezione *umoristica*. Così la sterilità concezionale dei primi anni del secolo scorso può valere esclusivamente per la maturazione della teoria sull'*umorismo*, mentre la concezione generale dell'arte di Pirandello si arricchì di nuovi spunti riflessivi proprio in quegli stessi anni, in gran parte grazie allo stimolo di Gabriel Séailles (e di Alfred Binet). Finché le due concezioni procedevano intrecciate, la presenza di Séailles era evidente anche nelle riflessioni sull'*umorismo* di Pirandello. Nel momento invece in cui le due teorie si differenziarono - nella divergenza a proposito del lavoro della riflessione - Séailles rimase il modello per la linea *non umorista*, mentre le riflessioni sull'*umorismo* dimostravano l'allontanamento dalle teorie del francese.

L'*incipit* e le affermazioni finali di *Scienza e critica estetica* (1900) di Pirandello dimostrano chiaramente la sua adesione alle scienze, la sua ferma convinzione che **i risultati scientifici** possono essere vantaggiosi anche **nell'arte e nella critica (II.1.2.)**. La scienza era allora per Pirandello soprattutto la psicologia, i cui risultati erano verificati da lui nel campo della critica estetica attraverso la lettura di Alfred Binet.

L'opera di Binet esercitava un notevole effetto sulla maturazione teorico-artistica di Pirandello, che smise di interpretare in modo rigorosamente positivistico-deterministico la psiché e/o la vita psichica dell'uomo, soprattutto appropriandosi dei recenti risultati della

psicologia sperimentale clinica. Inoltre, ben presto si manifestò in lui anche l'interesse allo spiritualismo, verso cui il suo orientamento fu sollecitato anche dall'opera di Gabriel Séailles. Binet e Séailles: le loro opere s'incontrano così nella concezione estetica di Pirandello.

L'opera di Alfred Binet (*Les altérations de la personnalité*, 1892) giunse a Pirandello attraverso Gaetano Negri (*Segni dei tempi*, Milano, 1892) e la sua lettura spiritualistica d'indirizzo metafisico cui erano state sottoposte le conclusioni e le descrizioni dei casi concreti clinici, e che proponeva le lezioni della disgregazione dell'io, delle dimensioni non volontarie della memoria, delle zone inconsce dei desideri e degli istinti e della possibile pluralità degli stati di coscienza che gli suggerivano le eventuali vite alternative. Pirandello giunse per la prima volta a fare i conti nello studio per *Scienza e critica estetica*, la cui analisi mi sembrava più che giustificabile anche per i sopradetti motivi.

Il problema del rapporto tra la scienza e l'arte era largamente presente non soltanto nel pensiero del nostro autore ma anche in quello di tanti altri intellettuali del tempo. Durante e dopo il positivismo, la scienza si introdusse in ogni campo della vita spirituale acquistandovi una posizione egemonica, nonché provocando forti dissensi e dubbi che, verso la fine del secolo, contribuirono a mettere in discussione l'onnipotenza del positivismo e del naturalismo contro cui invalsero sempre di più le correnti neo-idealistiche. Appunto con l'intenzione di reagire a queste ultime emerse di nuovo la questione della scienza, accompagnata da intenti revisionistici e restauratorii. Ciò ha fornito il punto di partenza per l'analisi del capitolo dedicato prima di tutto agli scritti pirandelliani in cui dominano i suoi pensieri intorno all'essenza della scienza e dell'arte.

Possiamo notare che Pirandello, circa fino al periodo a cavallo tra i due secoli, intendeva la scienza come l'insieme delle nozioni positive, e in questo senso esaminava i suoi riferimenti con la letteratura e con l'arte: non entro il mondo interiore dell'opera d'arte (quando la scienza potrebbe diventarne un elemento, una parte organica, appunto, ossia la sua forma e, quindi, oggetto anche dell'analisi critica, secondo la proposta di *Scienza e critica estetica* del 1900), bensì come un'alternativa di fronte all'arte, come conoscenza e, come tale, un corpo estraneo che si insinua nella concezione dell'opera d'arte (come avviene in *Paris* di Zola). In tal caso, però, la critica estetica non può aver nulla a che fare con essa. Pirandello azzardò una sola volta l'ipotesi di una possibile collaborazione tra la scienza e l'arte: in una recensione su "Ariel", scritta in occasione della recente uscita dello *Scopo de l'Arte* di Fausto Squillace (1898). Squillace vi pronosticò un'arte futura in cui l'originalità del poeta si sarebbe arricchita delle ispirazioni della scienza e della filosofia. La collaborazione ideale tra la

scienza e l'arte lì illustrata ritornò poi nel pensiero centrale di *Scienza e critica estetica* di due anni dopo (1900).

L'influenza ispiratrice di Squillace su Pirandello, che non si esaurì nel fatto ricordato. Il giovane sociologo, infatti, nel suo libro successivo *Le tendenze recenti della letteratura italiana* (1899), cercò di trovare un equilibrio armonico tra le tendenze dominanti della critica contemporanea e, dopo la presentazione riassuntiva di alcune figure determinanti della storia della critica letteraria europea ed italiana, propose un modello che sarebbe stato capace di unire tutti i vantaggi e tutte le virtù delle singole scuole e dei diversi approcci metodologici. Sebbene Pirandello non potesse appropriarsi della proposta di Squillace sulla concreta realizzazione del suo ideale critico, in cui voleva ospitare anche quelle devianze critiche ed estetiche - come, a.e., le estetiche psichiatriche di un Lombroso, di un Morel o di un Nordau - che erano da lui osteggiate, per quanto riguardava invece i principi generali dell'ideale era perfettamente d'accordo con il suo collega sociologo.

Nel capitolo dedicato a **Luigi Capuana (II.1.3.)** ho esaminato il suo multiplo influsso teorico sul pensiero di Pirandello. I loro orientamenti culturali presentavano molte somiglianze: una generale esigenza di un particolare realismo e l'adesione alle tendenze spiritualistiche del tempo. Nella formazione delle loro vedute estetiche aveva un ruolo decisivo l'estetica di Francesco De Sanctis.

Una delle caratteristiche comuni tra gli ideali estetici di Pirandello e di Capuana era il principio della formazione organica, spontanea e vitale dell'opera d'arte, ricordato anche a proposito degli ideali di Séailles. Capuana, negli studi degli anni '70, aveva inteso l'organicità soprattutto come una caratteristica che si nota nel mondo naturale, rispecchiando ancora nel suo ideale la prospettiva positivista delle scienze naturali. Secondo le sue prime riflessioni, l'opera d'arte non nasce come un fatto isolato bensì come la vivificazione spontanea dell'immagine nella fantasia del creatore attraverso la contemplazione dell'idea, e dietro ad essa sta sempre un processo positivo, quando l'artista assimila - inconsciamente - gli elementi dell'opera d'arte dall'ambiente, o un processo negativo, quando invece egli - essendo scontento della realtà - fugge nell'ideale, prendendo gli stessi elementi da esso. Capuana aveva identificato l'idea intuita attraverso il velo della fantasia con il sentimento poetico che, ritrovata la propria forma, ovvero divenuto opera d'arte, obbediva alla legge della necessità, propria delle cose e dei fenomeni della natura.

Per segnalare il processo creativo Capuana usa in seguito - si pensi al suo volume *Gli "ismi"...* del 1898 - il termine *organarsi*. Mediante esso, gli elementi che compongono

l'opera d'arte si aggregano nella fantasia dell'artista e, dopo una spontanea fermentazione creativa, si presentano come esseri viventi.

Ci sono diverse analogie tra la concezione di Capuana e quella presentata in *Scienza e critica estetica* di Pirandello: così come i principi dell'*organarsi* e del *movimento spontaneo vitale* dell'opera d'arte. Una differenza importante è però che, per Capuana, la fonte della fantasia proviene dal reale, dalla realtà esterna sperimentata, mentre, per Pirandello, dalle idee. La diversità delle due concezioni si origina dal fatto che Capuana parlava sempre degli elementi dell'opera d'arte, riferiti alla realtà (ossia, per lui, l'idealità dell'arte derivò dalle premesse rigorosamente positivistiche e veristiche), laddove Pirandello parlava dell'aggregazione degli elementi del personaggio dell'artista, il *locus* dell'origine dell'opera d'arte gli divenne quindi la realtà interiore dell'artista e non quella esterna, fuori di lui. Con ciò Pirandello si orientò verso un'ideale che proclamasse la soggettività e la determinatezza psicologica dell'opera d'arte. Ed, infine, ciò spiega perché Capuana parla a proposito del *germe* (stato embrionale), da cui germoglia poi l'opera d'arte, di una *sensazione*, e Pirandello di un *sentimento*, suscitato dall'idea.

Pirandello fu inoltre condizionato da Capuana nelle nozioni sulla creazione dei caratteri vivi e reali, il più importante compito dell'arte moderna, nell'elaborazione del programma della sincerità, e nell'attenzione dedicata al rapporto tra arte e scienza. I tre temi sono presentati da me mediante l'analisi confrontata degli scritti in proposito dei due autori, evidenziando sia i loro elementi affini che quelli divergenti.

## **II.2. Concezione dell'arte in genere in Pirandello alla luce di *Arte e Scienza* e della polemica anticrociana**

Il vivace interesse ai possibili rapporti tra arte e scienza degli ultimi anni del XIX secolo non sfugge neanche all'attenzione di Pirandello, in cui, però, a partire dagli anni del 1900 - come ha notato Giuseppe Nava -, al posto di un tale interesse rientrarono le riflessioni estetiche, soprattutto stimulate dall'uscita dell'*Estetica* di Croce nel 1902 e dal generale progresso delle varie filosofie non positivistiche (Bergson, Simmel, Blondel). Il volume *Arte e Scienza* (1908) nacque come l'incontro tra i vecchi e i nuovi indirizzi di ricerca, rievocando col titolo il piccolo saggio omonimo del 1904 di Luigi Capuana. Ma Pirandello volle dedicare al tema un intero volume, una grande raccolta di studi di vari argomenti e di varia lunghezza, e così il titolo del libro riabbraccia tutti i campi toccati ed acquisisce un significato più complesso. Ma, prima di tutto, si tratta dell'indivisibilità dei due campi: arte e scienza si appoggiano

reciprocamente ed inseparabilmente, siccome il criterio dell'arte vera e propria è la sua coerenza interna, affinché possa mantenere la spontaneità e l'istintività della creazione artistica. Della scienza ne si può parlare esclusivamente se viene supposta la sua imprescindibilità dall'arte: l'aspetto scientifico dell'arte vuol dire quindi per Pirandello la logica interna dell'opera d'arte.

Nella prospettiva della critica, la scientificità non significa tanto i metodi delle scienze positivistiche che rompessero la coerenza interna dell'opera appena ottenuta nell'atto creativo dall'artista (secondo Barberi Squarotti, da qui nasce la posizione opposta di Pirandello nell'interpretazione dell'oggettività e della scintificità dell'opera d'arte rispetto a quella di Croce o di De Sanctis, ma anche alle posizioni delle teorie positivistiche), quanto piuttosto l'ideale di una critica scientifica responsabile che rivelasse l'aspetto scientifico dell'opera d'arte con l'aiuto della scienza. Pirandello voleva quindi offrire vari indirizzi di principi, esempi e teoria a un tale ideale nei nove scritti compresi nel volume. Secondo la mia interpretazione, la scelta del titolo tradisce una forte intenzionalità programmatica da parte dell'autore.

La maggior parte degli studi di *Arte e Scienza* si allinea attorno alla polemica anticrociana di Pirandello, entro cui egli poté presentare la sua concezione dell'arte in genere, non limitata ai principi dell'*umorismo*. Nonostante alcuni importanti punti divergenti delle loro concezioni, va sottolineato anche il fatto che le loro posizioni non erano tanto lontane quanto loro stessi volevano farlo apparire. In questo capitolo, ho cercato di presentare le varie fasi della loro polemica, volendo intanto dimostrare che il confronto dei loro punti di vista non aveva spesso suscitato una polemica in merito quanto piuttosto una serie di fraintendimenti e di malintesi più o meno intenzionali.

Uno dei primi motivi della loro polemica fu la loro diversa interpretazione della realtà. Laddove per Croce l'attività conoscitiva riguardava sempre e comunque una realtà oggettivamente data, secondo Pirandello la realtà coincide con il mondo realizzato dentro di noi, attraverso un nostro sentimento interiore e soggettivo che può essere soltanto un infinito avvicinarsi alla realtà veramente esistente fuori di noi, ma mai la raggiunge. L'altra importante differenza tra le loro concezioni è la diversa interpretazione della conoscenza: Pirandello intese la conoscenza come un atto intellettuale (logico) che lavorasse con concetti e con relazioni, capace di sostenere affermazioni su di essi, ma incapace di cogliere il vero e proprio sapere, che potesse rivelare le cause delle cose. Sapere veramente vuol dire conoscere le risposte ai perché dell'esistenza e della vita, ed è quindi fuori delle nostre facoltà intellettuali: vi si giunge solo tramite i sentimenti.

Nella concezione di Pirandello, già durante la percezione del mondo si appura che le nostre rigorosamente *imprecise* nozioni su di esso sono soggettive e psicologicamente motivate. Il nostro rapporto con il mondo (realtà) va descritto dunque non con il termine di *conoscenza*, bensì con quello di *rappresentazione*. E la rappresentazione spetta all'arte. Supponendo inoltre la reciproca inscindibilità tra arte e scienza, è ovvio che l'arte non è mai priva di un'attività intellettuale, non è un semplice registro delle immagini della fantasia, ma, passando oltre la pura sensazione, comporta anche la conoscenza soggettiva del dato oggetto. Ma, per evitare le incongruenze terminologiche, non lo possiamo dire esplicitamente: nella concezione di Pirandello non c'è posto per la conoscenza della realtà, ma soltanto per la sua rappresentazione che, a causa della determinatezza psicologica del soggetto rappresentante, è soggettiva sia nel suo oggetto che nel suo modo. Anzi, come risulterà dalla distinzione tra il reale e l'irreale, nell'arte non si può parlare nemmeno della rappresentazione della realtà, bensì della creazione di una realtà che, allo stesso tempo, significa anche l'interpretazione della realtà.

Bisogna quindi precisare il rapporto tra la *rappresentazione* e la *creazione* che va inteso - secondo il ragionamento di Pirandello - come una costante dialettica: la rappresentazione della realtà, che ella stessa è un atto soggettivo, mira a una realtà, soggettivamente creata, non identica a quella oggettivamente esistente. Siccome la *conoscenza* fu identificata da Pirandello come facoltà *cognitiva*, il rifiuto della possibilità di una conoscenza *oggettiva* (cognitiva) riecheggia l'analogo rifiuto delle varie correnti filosofiche contemporanee che erano reazioni alla fine delle dottrine positivistiche ed evolucionistiche. Qui si incontrano la filosofia e la scienza. Il sentimento della realtà è insieme anche la sua *realizzazione creativa*. Per il suo scetticismo gnoseologico e soggettivismo Pirandello crede che, dopo il fallimento della scienza, della fede e della filosofia, spetta all'*arte come atto creativo* esprimere le nozioni dell'uomo sull'esistenza e sulla realtà, e che l'arte che possa più fedelmente esprimere la crisi spirituale, la rottura tra realtà e coscienza e il relativismo della conoscenza e dell'esistenza sia quella *umoristica*. Invece dei tradizionali schemi cognitivi, Pirandello sottolinea l'autenticità della risposta dell'*arte umoristica* che cerca di legittimare poi anche nel campo della morale come modello di un atteggiamento etico capace di tradirsi nell'agire. Alla posizione crociana, secondo cui la *poesia è conoscenza*, Pirandello oppone la propria secondo cui *l'arte è atto, un'attività creativa* che produce una realtà autonoma, dotata di una propria legge interiore.

In Pirandello si può notare l'ininterrotto fondersi del pensiero con la poesia: l'arte è insieme conoscenza poetica della realtà, il che però è ineffabile per motivi terminologici, e ciò

presta un carattere particolare alle sue opere: quel duplice aspetto tra riflessione e poesia che costituiva sempre il bersaglio delle critiche. E da ciò deriva anche il caratteristico linguaggio degli scritti teorici di Pirandello, ricchi di digressioni d'immagini, il che viene poi individuato come una caratteristica dello stile *umoristico*. Lo stesso fatto che Pirandello considera più efficaci le metafore e le figure poetiche dei concetti per la spiegazione delle dottrine teoriche testimonia il primato attribuito alla rappresentazione poetica (creazione artistica) della realtà rispetto alla sua conoscenza scientifica o filosofica. Dunque, quando Croce censura l'inefficacia logico-teorica del discorso pirandelliano, dimentica questa potenza del linguaggio poetico. Tutta la coerenza interiore dell'opera di Pirandello si costruisce su di essa, come dimostra lo stretto parallelismo tra l'opera *esterna* e quella *interna*, termini introdotti da Taviani per indicare gli scritti teorici e quelli letterari. Le sue riflessioni sull'arte, sulla letteratura e sui limiti della conoscibilità della realtà erano sempre accompagnate dalle proposte di questioni delle opere letterarie, fatto evidenziato anche dai frequenti prestiti testuali tra i prodotti dei due tipi di scrittura: non ci sono più rigidi limiti tra letteratura e non letteratura.

Nel capitolo centrale della dissertazione, attraverso l'analisi di brani del volume *Arte e Scienza*, uscito poco prima dell'*Umorismo*, e della polemica anticrociana che condiziona la gran parte delle loro riflessioni, ho individuato un territorio che potrebbe essere definito come una concezione di Pirandello dell'arte in genere: il territorio del *quasi umorismo* con cui possiamo meglio chiarire anche il problema dello scomparire dei confini tra i generi, tipico per la scrittura pirandelliana. Per approvare una tale asserzione, nei sottocapitoli analizzo gli studi da considerare come documenti della polemica di Pirandello contro Croce (*Arte e scienza; Illustratori, attori e traduttori; Per le ragioni estetiche della parola; Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*), rendendo completo il quadro con l'esame di un ulteriore scritto (*La poesia di Dante*, 1921) che appartiene all'età tardiva della polemica. Spero, con analisi approfondite e con alcuni approcci e considerazioni nuove, di aver potuto arricchire i risultati della critica in merito alla polemica tra Pirandello e Croce.

### **III. Già non umorismo**

Secondo l'ipotesi iniziale di questo capitolo, le riflessioni di Pirandello sull'arte erano determinate dopo il 1921 da due momenti nuovi: da una parte il quasi unico organo delle sue comunicazioni relative alle idee intorno all'arte divennero le interviste; dall'altro, grazie

all'immane contributo amministrativo ed artistico del figlio Stefano, nella sua figura si è affermato un nuovo canale comunicativo per Pirandello. La collaborazione divenne sempre più intensa tra padre e figlio, e numerosi articoli pubblicati con la firma di Luigi, furono realmente scritti da Stefano. Va attribuito proprio a questo fatto che, considerati i pezzi della cosiddetta *opera esterna*, scritti dopo il 1921, e quelli precedenti, si può notare una certa anomalia: all'infuori di *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) e del *Discorso su Verga* (1931), quasi nessun altro scritto può essere attribuito interamente a Pirandello.

Credo che, per la varietà degli articoli e per l'irregolarità della loro pubblicazione, non si possa parlare in quegli anni di una completa e nuova concezione dell'arte da attribuire - in parte o interamente - a Pirandello. Mi sembrava quindi inevitabile prendere in considerazione anche gli altri canali comunicativi che potessero fornire delle informazioni sulle sue riflessioni artistiche: così, per ricostruirle più o meno fedelmente, ho ritenuto opportuno fare un'analisi comparativa tra le interviste (III.1.), gli articoli della collaborazione tra padre e figlio e i documenti della loro corrispondenza (III.3.). Tra i due sottocapitoli ne ho inserito inoltre un terzo, dedicato agli scritti teorici di Pirandello a proposito delle sue idee sul teatro (III.2.), che mi pareva ragionevole a causa di quel nuovo orientamento che si poteva registrare sia nel suo pensiero che nella sua attività artistica a partire dagli anni '20, e a cui ho già dedicato alcune riflessioni anche nel capitolo introduttivo.

### **III.1. Le idee di Pirandello intorno all'arte alla luce delle interviste**

Le interviste servirono prima di tutto le intenzioni propagandistiche dell'autore, e le idee che vi circolavano si muovevano prevalentemente intorno ed entro i limiti dell'interpretazione tilgheriana del teatro di Pirandello. Relativamente ristretto fu lo spazio per le correzioni con cui, comunque, Pirandello poteva assottigliare la teoria di Tilgher, intenzione che, per altro, fu sempre più impazientemente sollecitata da lui, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni '20. Il dualismo tra Vita e Forma poteva bene funzionare come strategia interpretativa per le opere, ma allorché l'autore voleva trattarlo entro la questione del processo della creazione artistica, divenne incerto o, almeno, elastico, il problema se l'arte fosse da cercarsi dentro o fuori il dualismo. Lo stesso Pirandello rimase esitante nel cercare di risolvere in qualche modo la questione: soprattutto nei primi anni, e a seconda del contesto, riprese la formula tilgheriana o in questa o in quella luce.

Passata l'iniziale oscillazione, le costanti categorie delle riflessioni degli anni '20, come *creazione, attività dello spirito e realtà costruita* (con la riproposta questione se la

*realtà* esistesse oggettivamente o se fosse piuttosto concepita soggettivamente), sembrano sottolineare l'identità e l'identificabilità dell'arte con la vita. Il punto d'incontro tra le dette categorie, infatti, va cercato nell'ideologia fascista e nella concezione dell'arte di Pirandello, ispirata a quella. Secondo una tale definizione, l'arte è l'attività dello spirito che mira alla creazione di una nuova realtà, prima non esistita. Si trattava quindi dell'encomio dello spirito creativo umano, proiettato sia sul piano sociale che su quello artistico: l'idea suggerita è quindi che, identiche le origini, la nuova società fascista e l'opera d'arte si concepiscono e si formano in modo identico e, quindi, Mussolini va visto come la metafora dell'artista moderno, mentre la nuova realtà fascista d'Italia come il corrispondente sociale del nuovo dramma italiano e, prima di tutto, di quello pirandelliano.

La creazione della realtà, ossia l'atto del formare come essenza dell'arte, aveva un nuovo obiettivo: *agire*, e ciò significa uno spostamento rispetto all'ideale degli anni precedenti. La nuova attenzione prestata all'atto della creazione, e le nuove esperienze del Pirandello uomo di teatro comportavano le mutate idee intorno a quest'ultimo: l'opera d'arte non era più identificata con la sola commedia scritta, ma lo era anche la messa in scena, di cui l'opera scritta era soltanto una parte. Ricordiamo che Pirandello, negli anni delle riflessioni sull'*umorismo* - accanto al quale si delineava gradualmente anche una concezione dell'arte in genere - mirava esclusivamente all'opera d'arte creata dallo scrittore - si pensi ad *Illustratori, attori e traduttori* (1908) -, rispetto al quale la messa in scena dell'opera stessa (definita come una sua traduzione) significava la creazione di una nuova ed autonoma opera d'arte necessariamente diversa dall'originale. In una tale mutata concezione cambiò anche il modo di vedere il ruolo dell'attore, che divenne una questione molto più complessa: Pirandello dovette riconoscere che egli non era più un semplice *illustratore*, bensì egli stesso divenne una cosa *illustrata*, mentre alla nascita dell'opera d'arte messa in scena era necessario, oltre al lavoro *creativo* del drammaturgo, anche quello *ri-creativo* del direttore artistico. Così, anche la messinscena fu vista oramai come arte e creazione. La *creazione* e la *ri-creazione* sono divenute essenzialmente identiche, e ne differiva soltanto l'oggetto: l'autore lavorava su una materia estetica passiva, mentre il direttore su quella attiva che gli richiedeva tutte le facoltà inventive ed immaginative. L'opera creata dall'autore diventò soltanto una, anche se inscindibile, parte della materia attiva su cui lavorava il direttore.

I mutamenti concettuali richiedevano una maggior valutazione della volontà come facoltà umana. Durante la messinscena dell'opera, non si trattava più di una creazione estetica e, cioè, il direttore non aveva bisogno tanto di fantasia quanto piuttosto di volontà, di invenzione, della facoltà critica e di una virtù persuasiva (anche se il suo obiettivo finale

doveva restare disinteressato). Alle riflessioni intorno al teatro ho dedicato l'intero seguente sottocapitolo, in cui ho analizzato dettagliatamente, pure confrontandoli, gli scritti e le comunicazioni (interviste e lettere) di Pirandello che potevano fornire delle informazioni in merito all'argomento.

Alla fine dell'attuale capitolo, invece, mi sono permessa alcune osservazioni su un'ulteriore caratteristica delle interviste pirandelliane che - soprattutto a partire dagli anni '30 - lasciano intuire in lui una maggior disponibilità ad accettare le voci critiche che volevano suggerire certi parallelismi tra il suo pensiero e le varie filosofie attuali, nei cui confronti egli stesso divenne sempre più permissivo. Negli ultimi anni, possiamo quindi notare una certa, in parte anche dichiarata, adesione a certe correnti filosofiche allora in vigore, così come all'attualismo di Gentile, un filosofo con cui Pirandello aveva un rapporto di reciproca stima.

### **III.2. Scritti sul teatro**

Con i successi teatrali, Pirandello cominciava a maturare nuove idee intorno al teatro che entrò al centro del suo interesse e delle sue riflessioni artistiche. I vari scritti sull'argomento vanno dal *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) all'*Introduzione al teatro italiano* (1936), l'ultima sua opera sintetica, e, in parte, le cose di Pirandello, erano scritte da Stefano. Forse la loro più importante caratteristica comune era l'idea centrale, secondo cui la commedia messa in scena non era più esclusivamente il prodotto scritto dal drammaturgo ma anche quello che nasceva come frutto di una felice collaborazione tra l'autore, l'attore e il direttore artistico. In questo capitolo ho analizzato tutti gli scritti di Pirandello sul teatro, in ordine cronologico rispetto alla loro nascita, ogni tanto facendo digressioni su altri campi coinvolti dall'attuale discorso, ma usciti dallo stretto contesto del teatro. Alcuni di questi interessanti *temi trovati* sono: le considerazioni di Pirandello sulla contemplazione estetica, con cui andava di pari passo la questione della differenza tra l'interpretazione e il giudizio critico, o la sua concezione sulla storia della letteratura scritta dallo Spirito con il ritmo alternante della sua diversa manifestazione: o come l'incarnazione del suo vero e libero movimento (come in Dante) o come l'organizzazione secondo i dettami di un suo atteggiamento (come in Goldoni), distinguendo così due tipi dello stesso Spirito creatore.

### III.3. Le nuove idee sull'arte di Pirandello e la *scrittura a specchio*

Già nei capitoli precedenti, ho fatto alcuni accenni all'effetto negativo sulla psicologia di Stefano provocato dalla sua intima collaborazione con il padre. Questa volta ho cercato di analizzare più da vicino i prodotti della loro *scrittura a specchio* (o, usando l'altro termine di Taviani: *scrittura mediata*), definendo magari quei segni che possano dimostrare una virtù modificatrice dello diverso stile e/o della diversa concezione di Stefano sulla definitiva forma dei testi.

Va prima di tutto sottolineata la rara forza di questi scritti, dovuta proprio al fatto che, attraverso la mediazione di Stefano, Luigi poté dire anche ciò che da sé non avrebbe mai potuto dire (sia perché l'obbligò la dovuta modestia, sia perché glielo impedì l'estraneità della forma, visto che dalla sua scrittura era molto lontana la prosa sciolta, libera da ogni esasperato tormento del pensiero). Spero in questo capitolo di essere riuscita a dimostrare alcuni tipici segni di Stefano: sia nello stile (cfr. il suo linguaggio dinamico ed altamente poetico) e nei motivi (cfr. *grido*, *mistero*, *Dio*) che riguardo ad alcuni elementi concettuali (cfr. i problemi concettuali presentati in contesto storico o le questioni ermeneutiche). Questi segni sono riassuntivamente denominati come *marchi di Stefano*.

Infine, ho trattato più estesamente i brani più belli e più drammatici di questa *scrittura a specchio* (a.e., *Non parlo di me*; *Stefano o della bontà*; *Insomma, la vita è finita*, ecc.), provando ad individuarne la particolare forza che si cela spesso dietro il gioco. Nella *scrittura a specchio*, soggetto ed oggetto possono essere liberamente scambiati, e così il lettore si trova di fronte ad un gioco combinatorio delle funzioni da essi svolti e dei significati da essi posseduti, e questi scritti vanno intesi come impronte fisiche dei dibattiti e dei colloqui di ogni giorno tra padre e figlio. Forse per questo la *scrittura a specchio* come denominazione è più felice degli *scritti mediati* che potrebbe suggerire che Stefano fosse stato soltanto la mano che aveva registrato i pensieri di Luigi. Ma Stefano era più di un semplice mediatore. Il costante dialogo tra i due si lasciava trasparire anche dal testo: la scrittura a specchio era un gioco che, trapiantata in iscritto l'oralità, permetteva a Stefano di rendere più complessa anche la forza semantica del testo. Insinuando ogni tanto la propria ottica, conferì alle parole nuove prospettive di significato. Dobbiamo a ciò che, nella scrittura a specchio, dalla mente collettiva di Luigi e di Stefano nacquero forse i più interessanti e più alti pezzi dell'opera critica di Pirandello.

#### 4) Conclusione

Nella mia dissertazione ho cercato di osservare (e di illuminare) lo stato problematico dell'*umorismo* attraverso una lente negativa: ho raccolto tutti i fili che, intessuti, ci possono portare a capire il futuro e maturo *umorismo*, facendoli quasi integrare nel suo capofilone (cfr. i documenti di *ancora non umorismo*), o che sono da tagliare da quel filone perché non lo opprimessero o lo trascurassero (cfr. i documenti di *già non umorismo*), e, intanto, in mezzo ai *non umorismi*, si è profilato un terzo filo, quasi parallelo a quello dell'*umorismo* vero e proprio (potremmo dire strettamente intrecciatosi con il filo di Arianna dell'*umorismo*) che, per amor di semplicità, ho chiamato la concezione dell'arte in genere di Pirandello. Ognuno dei tre *non umorismi* è stato analizzato in un capitolo a parte. E, sebbene volessi interrogare i documenti che appartenevano ad un *ancora non*, un *quasi* e un *già non umorismo*, in verità ho riflettuto costantemente, anche tramite questo cosiddetto cannocchiale rovesciato, sull'*umorismo*.

L'approccio al tema, le proposte dei problemi e, sperabilmente, anche alcune considerazioni, possono apportare qualche novità alla critica pirandelliana. Spero di aver potuto dimostrare come la produzione teorica dell'ultimo Pirandello – proprio quello del teatro – non possa essere ascritta all'*umorismo*, anche se i due campi erano spesso confusi e/o scambiati dalla critica, e di aver dimostrato che, accanto alle riflessioni sull'*umorismo* di Pirandello, ne possono essere distinte anche altre che, messe insieme, costituiscono una concezione estetica *non umoristica* dello stesso autore. Infine, vanno sottolineate le ricerche sulle ragioni del carattere *ibrido* della scrittura pirandelliana che – secondo la mia personale convinzione – era proprio la necessaria conseguenza della concezione dell'arte e dell'ideale artistico di Luigi Pirandello.

## 5) Pubblicazioni nel campo di ricerca della dissertazione

Kinga DÁVID, *Luigi Pirandello – Suo marito. Alcuni aspetti per l'analisi del romanzo*, in „Ambra – percorsi di italianistica”, Szombathely, Savaria, 2003, pp. 40-81.

Kinga DÁVID, *La scrittura come processo e prodotto nei romanzi pirandelliani*, in „Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, pp. 224-231.

Kinga DÁVID, *Stefano Pirandello, figlio di Luigi Pirandello*, in Andrea Kollár (a cura), *Miscellanea di studi in onore di Maria Farkas*, Szeged, JATEPress, 2006, pp. 183-195.

DÁVID Kinga, *Mattia Pascal, azaz egy ön-identifikációs kísérlet kudarca*, in Andrea Kollár (a cura), *Scritti in onore di Nándor Benedek*, Szeged, JATEPress, 2008, pp. 165-193.

Kinga DÁVID, *La responsabilità del traduttore. A proposito della prima traduzione ungherese degli Illustratori, attori e traduttori di Luigi Pirandello*, in „Quaderni Vergeriani”. Annuario dell'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia „Pier Paolo Vergerio”, Anno V, n. 5, Duino Aurisina, 2009, pp. 167-196.

Kinga DÁVID, *Le idee di Pirandello intorno all'arte dopo il 1921*, in „Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma”, 2007-2008/2008-2009 (2010), Roma, Aracne, pp. 624-652.

Kinga DÁVID, *Il mito del padre nel teatro del Stefano Pirandello*, in „Mediterrán Tanulmányok. Études sur la Région Méditerranéenne”, Université de Szeged, Département d'Histoire Moderne et d'Études Méditerranéennes, Szeged, 2012, pp. 23-32.