PIRANDELLO OVVERO LA MELODIA DELL' ALTROVE

Lorenzetti, Sara

Source / Izvornik: **Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, 2019, 23 - 34**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:261434

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

UDK 821.131.1.09 Pirandello, L.
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 24. 5. 2018.

Sara Lorenzetti
Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
IT–62100 Macerata, Corso Cavour 2
sara.lorenzetti@unimc.it

PIRANDELLO OVVERO LA MELODIA DELL'ALTROVE

Riassunto

L'oggetto del presente lavoro è la rappresentazione della musica nelle *Novelle per un anno* di Pirandello, un aspetto non sempre preso adeguatamente in considerazione dalla critica. L'articolo prende avvio da una ricognizione sulle occorrenze musicali nella produzione della narrativa breve, quindi utilizzando anche le notazioni che l'autore fornisce nei propri scritti teorici, propone una lettura dei luoghi analizzati che funga da chiave ermeneutica della concezione artistica dell'autore.

Parole chiave: Pirandello, *Novelle per un anno,* musica, intermedialità, concezione artistica

La dimensione sonora nella produzione pirandelliana lascia registrare l'anomalia di un tema che, pur centrale nell'attuale discussione sul rapporto tra letteratura e arti, non è stato tenuto in adeguata considerazione a livello critico. Preso atto delle parole di Debenedetti che definì Pirandello "autore senza musica" (Debenedetti 1992: 269), alcuni studiosi si sono soffermati sulla scarsa dimestichezza dello scrittore siciliano con questo linguaggio (Bolognese 1956: 256), altri hanno definito il suo rapporto con esso "problematico e discontinuo", mentre terreno più fertile d'indagine sono sembrati in questo senso i miti (Alfonzetti 2005); per cui notevole interesse riveste la recente indagine di Daniela Bombara che si occupa del "suono di carta" (Russi 2005: *passim*) e delle sue variazioni nella produzione romanzesca dello scrittore (Bombara 1996).

L'intervento, che persegue l'intento di scandagliare i racconti del fondatore della letteratura breve (Costa 1997: 4) del '900, è riconducibile a un settore della comparatistica di recente nascita: gli studi musico-letterari.[1] La giovane età di questa disciplina, se da una parte permette di formulare un'ipotesi che spieghi la lacuna critica individuata, dall'altra rende possibile interrogare il *corpus* pirandelliano

1 Questo campo di studi ha poi suscitato crescente interesse nella critica letteraria italiana a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ma spesso in studiosi di orientamento comparatista e di solito in settori specialistici come la librettistica musicale o il teatro. Tra i volumi che si aprano a una prospettiva letteraria si può anche ricordare Meschini-Carotenuto 2007, che racchiude gli atti del convegno internazionale "Tra note e parole. Musica, lingua e letteratura", Ascoli Piceno, 19–20 settembre 2003.

attraverso una lente interpretativa che offra nuovi spunti d'illustrazione. Si assumerà, in tal senso, come *framework* teorico di riferimento la prospettiva "intermediale" di Werner Wolf, che permette di ricondurre la disciplina alle ricerche sulle relazioni reciproche tra le arti: lo studioso prende avvio dal concetto di *medium*, intendendo con questo termine un mezzo di comunicazione ed espressione caratterizzato dall'uso di uno o più sistemi semiotici (Wolf 1999: 40). La sua elaborazione critica traccia una distinzione tra l'*intracompositional intermediality*, che si attua quando il coinvolgimento di più media è riscontrabile all'interno dello stesso lavoro, e l'*extracompositional intermediality*, nel caso si verifichi qualsiasi forma di trasgressione di confini tra differenti media: »The result in this case is a seeming **'imitation'** or **'dramatization'** of the non-dominant medium, its quality, structure or typical effects, in the mode of implicit **'showing'**« (Wolf 1999: 44–45).
Il saggio prende le mosse da un'indagine sulle modalità di rappresentazione delle sonorità musicali nelle *Novelle per un anno*, si propone inoltre di individuare un percorso tematico che, avvalendosi delle notazioni contenute nei saggi, possa anche essere letto come itinerario di poetica.
Secondo quanto lascia emergere un primo approccio sui racconti, rarissime sono le occorrenze in cui si registri la tematizzazione della musica. »This other medium may be indirectly presented in a work merely as signified or as a referent […] I call the explicit thematization of a non-dominant medium in the mode of **'telling'**« (Wolf 1999: 44). Nella prospettiva wolfiana la *thematization* o *explicit telling* si realizza nell'ambito dell'*intracompositional intermediality* ogniqualvolta il secondo *medium* compare in un testo letterario, non solo quando esso assuma dei musicisti come protagonisti di un racconto, ma anche nella rappresentazione di una *performance* artistica o della sua fruizione. Data la caleidoscopica varietà di motivi che contraddistingue il *corpus*, una mera ricognizione sulle novelle fa registrare dunque un dato che, sotto il profilo quantitativo, sembra peculiare e meritevole d'attenzione. Inoltre, la lettura dei racconti selezionati permette di intravedere un'altra peculiarità, dal momento che le rare manifestazioni della fenomenologia musicale, sembrano altresì poste a livello della storia, sempre però in un "altrove" rispetto all'*hic et nunc* della vicenda. Ci si prefigge dunque anche di interrogarsi sulle ragioni di tale rimozione.
I personaggi pirandelliani che coltivano aspirazioni artistiche spesso le abbandonano, costretti dalle »dure necessità dell'esistenza« (Pirandello 1993a: 397): comporre musica, esprimersi nel canto, suonare il pianoforte o il violino rappresentano illusioni che ben presto si sfasciano di fronte ad una realtà, che nega la realizzazione dei sogni.
Per Gabriele Orsani, personaggio del racconto *Formalità*, il viaggio di ritorno dalla Capitale alla natia terra siciliana segna la fine dei sogni della sua giovinezza:

> Dopo tanti anni, risentiva ancor vivo lo strazio che aveva provato nel lasciar Roma. Se n'era venuto in Sicilia con la laurea di dottore in scienze fisiche e matematiche, con un violino e un usignuolo. Beata incoscienza! Aveva sperato di potere attendere ancora alla scienza prediletta, al prediletto strumento, nei ritagli di tempo che i complicati negozii del padre gli avrebbero lasciato liberi. Beata incoscienza!

> Una volta sola, circa tre mesi dopo il suo arrivo, aveva cavato dalla custodia il violino, ma per chiudervi dentro, come in una degna tomba, l'usignoletto morto e imbalsamato (Pirandello 1993b: 146).

Il passo è intessuto da riferimenti alla tradizione lirica italiana che, a partire dal Rinascimento, assume l'usignolo ed il suo dolce canto per designare l'avventura erotica e, per estensione, il *romance*, l'anelito che si agogna di trasformare in esperienza (Russi 2005: 97). La musica così come gli studi matematici appartengono al passato ormai perduto, distante dalla dimensione presente, che costringe Orsani ad occuparsi degli affari della zolfara di famiglia.
In un altro luogo della novella la passione per il violino è dislocata nella dimensione di un impossibile futuro, perché il personaggio, discutendo con il contabile, immagina di poter condurre un'esistenza raminga, procacciandosi da vivere suonando e mendicando: »Il rimedio lo so! Riprendere il mio vecchio violino, quello che mio padre mi tolse dalle mani per dannarmi qua, a questo bel divertimento, e andarmene come un cieco, di porta in porta, a far le sonatine per dare un tozzo di pane ai miei figliuoli. Che te ne pare?« (Pirandello 1993b: 145).
Entrambi le occorrenze sanciscono l'esclusione della musica, emblema delle aspirazioni del personaggio, dal presente e la collocano in una dimensione di alterità: nel primo caso essa si fa correlativo oggettivo del rimpianto nostalgico di un passato felice, nel secondo di un futuro utopico, entrambi contrapposti ad un presente, caratterizzato dalla rovina economica, dall'aridità affettiva e dal fallimento esistenziale. »…quando si definisce Pirandello come un autore senza musica, si prende atto ancora una volta di quell'eterno presente, che uccide proprio le dimensioni della musica, cioè la memoria e il presagio« (Debenedetti 1992: 269).
Se si intraprende una lettura connotativa, nella novella si disegna un flusso circolare che dall'*hic et nunc* si proietta al futuro agognato e, quindi, al passato, intervallato da un doppio movimento di ritorno al presente, paragonabile sotto il profilo strutturale alla "fuga" in musica, una delle possibili varianti dell'*imitation o implicit showing*, che secondo Wolf si realizza quando i significanti di un'opera letteraria tendono ad imitare le strutture o la forma del *medium* referente (Wolf 1999: 48). Se, come sostiene Prieto, l'applicazione dei concetti specifici di un'arte agli oggetti di un'altra costituisce un atto di per sé metaforico (Prieto 2002: 52), l'analisi della struttura discorsiva rivela che il mondo musicale diventa l'emblema di un altrove sognato, ma precluso, che si contrappone allo squallore dell'*hic et nunc*.
Anche nella novella *Scialle nero*, compresa nell'omonima raccolta, l'universo artistico musicale è raffigurato come un "altro" luogo rispetto al presente che la protagonista, Eleonora Bandi, è costretta a subire: rimasta orfana da adolescente insieme al fratello minore, ella ha rinunciato alla carriera teatrale per impartire lezioni private di canto e mantenere la famiglia. La musica, metafora del sogno infranto, rimane parte essenziale della giovinezza della donna, ma diventa prosaico mezzo di sussistenza, l'ideale si trasforma in reale, in un falso movimento hegeliano che ne deturpa la natura. Nel testo il primo accenno alla passione artistica si manifesta in un inserto analettico funzionale a presentare il personaggio che, quando si apre la vicenda, è ormai una donna matura ed appare in preda ad un inspiegabile malore:

> Sonava e cantava, forse non molto correttamente ma con foga appassionata. Se non fosse nata e cresciuta fra i pregiudizii d'una piccola città e non avesse avuto l'impedimento di quel fratellino, si sarebbe forse avventurata alla vita di teatro. Era stato quello, un tempo, il suo sogno; nient'altro che un sogno però. Aveva ormai circa quarant'anni. La considerazione, del resto, di cui godeva in paese per quelle sue doti artistiche la compensava, almeno in parte, del sogno fallito, e la soddisfazione d'averne invece attuato un altro, quello cioè d'avere schiuso col proprio lavoro l'avvenire a due poveri orfani, la compensava del lungo sacrifizio di se stessa (Pirandello 1993b: 7).

In modo analogo la costruzione narrativa del racconto dunque traccia un movimento di fuga nel passato, che permette al lettore di apprendere della passione giovanile della protagonista, una passione bandita da un presente in cui l'ormai raggiunto benessere economico rende ancora più stridente il contrasto con l'infelicità esistenziale e la rinuncia ai sogni. Come nel romanzo *L'esclusa*, »la dimensione sonora [...] marca la solitudine della giovane donna, l'impossibilità di comunicare e condividere con altri la propria visione della vita, sicuramente *dissonanti* rispetto alle norme condivise dalla comunità« (Bombara 2016: 77).

La dislocazione della musica in un altrove ritorna in un passo successivo, quando Eleonora comincia a provare attrazione sessuale per un ragazzo a cui impartiva lezioni private: »Improvvisamente, da un giorno all'altro, ella aveva troncato quelle lezioni; non aveva più voluto vederlo; s'era fatto portare dalla città il pianoforte e per parecchi giorni s'era chiusa nella villa a sonare, a cantare, a leggere, smaniosamente« (Pirandello 1993b: 7). Il pianoforte, ricordo dell'aspirazione giovanile ormai sfumata, si fa espressione di un'alterità che atterrisce la protagonista perché nasce dentro di lei nella forma di una pulsione sessuale che ella non riconosce e sublima nella musica. In una prospettiva psicoanalitica, come sostiene Pautrout, lo spazio sonoro diventa metafora dell'altro, di una dimensione nostalgica della presenza e del desiderio (Pautrot 1994: 24–25). Il movimento di dislocazione non si realizza solo in un passato ormai oggetto di rimpianto, ma qui si sposta all'interno del soggetto, in una dimensione interiore recondita e profonda che ospita le pulsioni autentiche dell'individuo, censurate perché incompatibili con una realtà governata da rigide e radicate convenzioni sociali.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando l'io interroga un reale sempre più complesso e labirintico, che sente rifuggente ed estraneo da sé, la musica è uno degli strumenti che permette di avvicinarsi ad esso in modo alternativo alle categorie razionali ormai non più efficaci e ad una scrittura che rivela la propria insufficienza (Pautrot 1994: 228). In questo senso »si potrebbe dire che la musica così intesa può diventare insieme una sorta di istinto e di inconscio della letteratura, o più precisamente uno dei suoi inconsci possibili« (Russi 2005: 58).

In alcune novelle il riferimento alla musica occupa una posizione paratestuale e, pertanto, sembra assumere un maggior rilievo perché sollecita subito sull'"orizzonte d'attesa" del lettore (Jauss 1969 e Iser 1985). Ci si potrebbe chiedere dunque se tale collocazione sulla "soglia" (Genette: 1989) del testo possa corrispondere ad una diversa rappresentazione del "suono di carta". L'analisi di *Musica vecchia* (Pirandello

1992: 579–59) sembra confutare questa ipotesi interpretativa. Anche in questo racconto, infatti, il mondo artistico sembra espulso lontano dall'*hic et nunc* del protagonista Icilio Saporini, patriota e compositore ormai in pensione. Se, a differenza dei testi già analizzati, l'*explicit telling* si realizza qui inserendo un musicista come protagonista principale, tuttavia a livello discorsivo si attiva il medesimo meccanismo di dislocazione. Il personaggio, dopo aver condotto un'esistenza intensa dedicando la giovinezza alle sue ardenti passioni, le lotte risorgimentali, l'amore per la suonatrice d'arpa Margherita Ricucci e la devozione alla musica lirica, finisce coll'emigrare negli Stati Uniti. Quando, dopo sessant'anni d'esilio volontario, ritorna in Italia, del mondo del passato sono rimaste solo delle tracce labili. Se da un lato, infatti, Icilio Saporini è riuscito a realizzare le proprie aspirazioni, dedicando tutta la vita alla musica, dall'altro, per farlo, è dovuto emigrare. Il suo sogno ha preso vita sì, però in un altrove spaziale, emblema di una impossibilità inattuabile in patria. D'altronde, nel presente narrativo della vicenda, il genere di cui il compositore era estimatore e rappresentante, non incontra più i gusti delle nuove generazioni e, ancora una volta, la *Musica vecchia* dei maestri italiani (Verdi, Rossini, Bellini, Pergolesi, Donizetti) si pone come correlativo metaforico di un mondo "altro" ormai scomparso ed antitetico a quello attuale. Tutto il racconto è percorso infatti da un'opposizione dicotomica che si innesta sul dualismo passato/presente. Il passato è caratterizzato dalla coppia di valori che tradizionalmente alimenta la *sensucht* romantica, amore e patria. Saporini ed i suoi amici, nutriti da alti ideali e da un trascinante credo politico mazziniano, vivono una dimensione in cui il fervore della passione alimenta un amore spirituale e quasi inattingibile, un *amor de lonh* che si esprime in gesti romantici ed assume movenze leggere ed impalpabili: il protagonista, innamorato perdutamente della figlia del proprio maestro di musica, le dedica delle composizioni e, nonostante i suoi sentimenti non vengano corrisposti, ne mantiene il ricordo inalterato per la durata dell'esilio. A questo universo si contrappone un presente dominato dalla moda wagneriana e dalla predilezione per Čajkovskij, scenario per un amore consumato nella fisicità di esternazioni volgari e, soprattutto, vissuto in una quotidianità senza slanci ideali, nell'oblio della propria storia e delle proprie radici: le figure emblematiche di questa dimensione sono Milla, nipote del famoso maestro, e l'amante Begler, violoncellista tedesco. Quando Saporini ritorna a Roma, scopre che il mondo della giovinezza è perduto non solo perché il tempo è trascorso ma perché ne è stata travolta la memoria ed una *recherche* si rivela impossibile.

La doppia dislocazione in un "altrove" spazio-temporale di cui la musica è oggetto, in questo racconto trova di nuovo una corrispondenza a livello strutturale nel movimento della fuga, che percorre come un *refrain* tutto il testo (l'incontro tra il maestro e la nipote della sua amata gli fornisce l'occasione di rievocare il passato), ed è sancito dall'*explicit* quando Milla e Begler fanno visita a Saporini, ormai moribondo, e interpretano musicalmente l'aria giovanile da lui scritta: se il suono melodioso della voce di lei sembra riportare in vita il vecchio dandogli l'illusione che il passato (e la sua amata) siano tornati, lo sfregio del "pirolì" con cui Begler deturpa l'atmosfera sognante e romantica della romanza, ne provoca un sussulto che lo conduce alla morte.

In modo analogo il titolo della novella *"Leonora, addio"* contiene un rimando ad un verso del melodramma *Il trovatore*. Anche per la protagonista Mommina, contesa

tra numerosi pretendenti, la giovinezza trascorre in un'aura di spensieratezza e felicità. Dopo il matrimonio ella, reclusa in casa perché vittima della gelosia malata del marito, inizia un'esistenza che, marcata dalla solitudine, si consuma nella sofferenza e nel silenzio, nel rimpianto nostalgico del passato. Di nuovo, allora, ritorna "la musica dell'uomo solo" (Debenedetti 1982: 269) perché per Mommina la lirica è metafora della gioia che, assente nell'*hic et nunc*, è proiettata nel ricordo. La vita fa ancora irruzione nella morta desolazione del presente quando la locandina di uno spettacolo teatrale, scorta per caso in città, fa riaffiorare l'antica passione nel personaggio, che decide di far conoscere i melodrammi alle sue bambine, interpretandoli ella stessa. In questa fase Mommina è dimidiata tra le ore felici in cui, assente il marito, assapora con le sue figlie la gioia della musica, e i momenti in cui la famiglia si riunisce, che paradossalmente sono contrassegnati dalla sopraffazione, dal dolore e dall'incomunicabilità. La subitanea morte di Mommina durante una di queste rappresentazioni rimarca l'irreversibilità del passato e sancisce l'impossibilità di realizzare il sogno giovanile, il cui solo ricordo, in un presente che lo nega, suscita nel personaggio uno strazio insopportabile.

In questo caso l'*implicit showing* si manifesta nel movimento musicale del contrappunto, perché tutta la vicenda è tramata da citazioni di passi lirici che fungono da commento alla storia. La narrazione della giovinezza spensierata è siglata dalle parole del *Faust*, recitate dalla stessa Mommina, »Le parlate d'amor – o cari fior…« (Pirandello 1993a: 375), mentre il momento di ponderare la proposta matrimoniale è postillato dai versi de *La forza del destino* »né toglier mi potrò/ l'immagin sua dal cor« (Pirandello 1993a: 377): nel secondo caso, tuttavia, la musica assume il ruolo di attante perché, secondo il giudizio della voce narrante, proprio l'idea romantica dell'amore che unisce due anime predestinate, così come è veicolata dai melodrammi, induce la protagonista ad ignorare le voci sulla gelosia del futuro marito ed accettare di sposarlo: »Fu irremovibile e lo sposò.« (Pirandello 1993a: 377). In modo significativo le citazioni si intensificano nella seconda sequenza narrativa che, siglata da una spaziatura bianca, ospita il racconto della vita coniugale, quando Mommina si chiude in un mutismo e decide di comunicare solo attraverso i passi delle sue opere predilette. Sono trascorsi alcuni anni dalle nozze (l'intervallo non viene esplicitato) quando, il manifesto de *La forza del destino*, messa in scena al teatro della città, lascia affiorare in lei memorie sepolte nel profondo ed un'aria della romanza, in cui è condensato a livello narratologico un "sommario" della sua vita coniugale: »Come il primo dì da tant'anni dura/ Profondo il mio soffrir« (Pirandello 1993a: 382); il canto è interrotto da un pianto che ribadisce in modo irrevocabile l'impraticabilità della musica nel mondo presente, dominato dal malessere esistenziale. Una analoga funzione di contrappunto svolgono le battute che Mommina recita le sere seguenti, essenziali alla narrazione della vicenda: se la madre interpreta per intero *Gli Ugonotti*, le bambine si uniscono al canto solo nella strofa »Al rezzo placido/ Dei verdi faggi/ Correte, o giovani,/ Vaghe beltà…« (Pirandello 1993a: 383), motivo che sublima il desiderio di un'infanzia spontanea e felice, scelto per le parole che la protagonista vorrebbe dire alle figlie, partecipi della sua reclusione. Infine, anche la battuta di Manrico/Trovatore, interpretato da Mommina che, nella foga della recitazione, muore, condensano simbolicamente la

vicenda; il canto sostituisce le parole che la donna non ha mai potuto pronunciare: »Sconto col sangue mio/ L'amor che posi in te!/ Non ti scordar, non ti scordar di me,/ Leonora, addio!« (Pirandello 1993a: 383).

La ricognizione dei luoghi testuali ribadisce che rare sono le occorrenze della musica nella narrativa di Pirandello, che tuttavia tende a organizzare a livello discorsivo le novelle in modo che sia posta in un "altrove" rispetto alla dimensione esistenziale, di solito in un passato scomparso, negato o irrecuperabile, rievocato in modo analettico e, con un'analogia strutturale, nelle forme della fuga.

A fine Ottocento prende forma una crisi del paradigma epistemologico che, in connessione con le vertiginose trasformazioni socio-economiche, tocca il mondo culturale; di fronte all'insufficienza della parola a definire la cosa, »L'ascolto diventa uno strumento di conoscenza, e i fenomeni sonori aprono una nuova dimensione all'interno delle aporie dell'inconscio, ma anche nel rapporto tra lo sguardo e l'ascolto. Si inaugura allora un modo ulteriore per l'immagine musicale di farsi interprete dell'altro, della crisi, del rapporto con le cose nel mondo moderno, della letteratura stessa« (Russi 2005: 98).

I passi pirandelliani dedicati alla dimensione del presente che, privo della musica, è connotato dalla desolazione esistenziale e dalla percezione della vanità, sono tramati da citazioni leopardiane che si richiamano in una fitta rete intertestuale[2]: notturni illuminati solo debolmente dalla luce della luna o dalle stelle, silenzi rotti da rumori che giungono da lontano, immense distese del cielo o delle acque contemplate fino a indovinare l'orizzonte, indicati come ingredienti tipici della poetica dell'immaginazione nello *Zibaldone* del poeta recanatese, ricorrono molto di frequente nelle novelle, ogniqualvolta un personaggio rifletta sulla perpetua insoddisfazione dell'uomo o si soffermi a ricordare.[3]

Così nel racconto *Formalità* il protagonista, in un movimento di *mise en abîme*, osserva la moglie assorta nella contemplazione del paesaggio:

> Da quel terrazzo che pareva il cassero d'una nave, ella guardava assorta nella notte sfavillante di stelle, piena del cupo eterno lamento[4] di quell'infinita distesa di acque, innanzi a cui gli uomini avevano con fiducia animosa costruito le lor piccole case, ponendo la loro vita quasi alla mercé d'altre lontane genti. Veniva di tanto in tanto dal porto il fischio roco, profondo, malinconico di qualche vapore che s'apparecchiava a salpare. Che pensava in quell'atteggiamento? Forse anche a lei il mare, col lamento delle sue acque irrequiete, confidava oscuri presagi (Pirandello 1993b: 146).

In *Scialle nero*, il notturno lunare si associa al cullare del mare che si fonde ai canti dei grilli e dell'assiolo, una sinfonia di suoni che intona una melodia cupa e malinconica:

2 Sul fenomeno dell'intertestualità in Pirandello esiste una folta bibliografia tra cui bisogna ricordare almeno Macchia 1969 e Salsano 2005.

3 Ancora valida a tal proposito la puntuale analisi condotta da Salsano 1992, che mette a confronto alcuni luoghi delle *Novelle per un anno* con i passi dello *Zibaldone* ed intraprende un'analisi comparata. Un confronto tra la concezione pirandelliana delle illusioni e la visione leopardiana si trova in Lorenzetti 2016: 64–65.

4 Le parole sono state sottolineate da parte dell'autrice dell'intervento.

> Nella notte chiara splendevano limpide le stelle maggiori; la luna accendeva sul mare una fervida fascia d'argento; dai vasti piani gialli di stoppia si levava tremulo il canto dei grilli, come un fitto, continuo scampanellío. A un tratto, un assiolo, da presso, emise un chiú languido, accorante; da lontano un altro gli rispose, come un'eco, e tutti e due seguitarono per un pezzo a singultar cosí, nella chiara notte. […] e arrivava ora da lontano, come un'oscura rampogna, il borboglío profondo del mare (Pirandello 1993b: 25–26).

In »*Leonora, addio*« ritorna la medesima ricorrenza tematica, di nuovo associata all'icona della finestra, scoperta metafora del desiderio di evasione del personaggio; tra i suoni che giungono da lontano senza che il personaggio possa intravederne la fonte compaiono i leopardiani rintocchi delle campane e il rumore dell'abbaiare del cane:

> Messe a letto le figliuole, ogni sera stava ad aspettarlo affacciata a quella finestretta. Guardava le stelle; aveva sotto gli occhi tutto il paese; una strana vista: […] udiva nel silenzio profondo dalle viuzze più prossime qualche suono di passi; la voce di qualche donna che forse aspettava come lei; l'abbajare d'un cane e, con più angoscia, il suono dell'ora dal campanile della chiesa più vicina. Perché misurava il tempo quell'orologio? a chi segnava le ore? Tutto era morto e vano (Pirandello 1993a: 380).

Nelle novelle analizzate, caratterizzate da un effetto di ridondanza nei temi e nella modalità di rappresentazione che non si può certo ritenere casuale, l'assenza della musica dalla dimensione esistenziale fa registrare una sconfitta che viene siglata dalla morte del personaggio. Anche *Lo scialle nero*, infatti, si chiude con il suicidio della protagonista Eleonora Bandi, che si toglie la vita per sfuggire ad un approccio del giovane marito.

I racconti presi in esame sembrano guidare ad un'interpretazione univoca circa il ruolo della musica nell'universo della narrativa breve pirandelliana, eppure una visione alternativa emerge dal racconto *Zuccarello distinto melodista* (Pirandello 1993a: 512–523). Anche questa novella si apre in un'atmosfera leopardiana perché la cornice iniziale, narrata alla prima persona plurale, introduce il personaggio di Perazzetti, secondo cui ciascun uomo persegue nella vita un fine a cui attribuisce valore assoluto; tale scopo, »in cui soltanto potrebbe quietarsi il nostro spirito« (Pirandello 1993a: 513), si rivela tuttavia vano. Il sedicente filosofo diventa narratore di secondo grado quando riferisce ai suoi amici un curioso episodio occorsogli. Girovagando per la città, egli si imbatte nell'insegna di uno spettacolo che riporta la scritta che dà il titolo al racconto: secondo il *raissoneur*, un musicista che si definisca in questo modo ha raggiunto l'assoluto nel quotidiano, rinunciando quindi a sfidare altezze inaccessibili e fini illusori:

> Tutto è qui. Saper trovare in noi questo punto giusto per inserirvi il piccolo seme divino che è in tutti e che ci farà padroni d'un mondo. Nessuno lo trova, perché lo andiamo cercando fuori, in quell'errore che debba essere altissimo e che ci vogliano mezzi straordinarii. Abbagliati da vane illusioni, aberrati da ambiziose e stravaganti speranze, distratti o anche pervertiti da desiderii

> artificiosi, quel niente, quel puntino infinitesimale, che è la cosa piú comune e piú semplice del mondo, ci sfugge e non riusciamo mai a scoprirlo (Pirandello 1993a: 514–515).

Il lettore, guidato dal filosofeggiare stravagante di Perazzetti, è sollecitato ad indentificare in Zuccarello l'emblema di una visione anti-leopardiana: nella misura in cui il poeta recanatese concepisce l'arte come surrogato del bisogno d'infinito che l'uomo nutre nel suo spirito, come ricerca di un assoluto posto in una dimensione alternativa dell'esistenza che, destinato a rivelarsi fallimentare, conduce al vaneggiare o alla morte, il personaggio della novella, musicista dello squallido locale, suggerisce un percorso differente.
Nel noto saggio di poetica, Pirandello rimarca la differenza tra la propria arte umoristica e quella ordinaria, ricorrendo al paragone dell'oro e della terra:

> Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori, in genere, non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro invece l'umorista. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori ordinariamente buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contradicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? (Pirandello 1977: 159).

Come l'oro non esiste puro in natura, ma si trova mescolato alla terra, così nel suo laboratorio creativo lo scrittore "fuori chiave" deve delineare il carattere di un personaggio attingendo da una massa di vicende ordinarie da cui sarebbe impossibile fare una selezione se non attraverso un processo di astrazione artificioso. L'umorista ribadisce, allora, la non percorribilità della visione leopardiana che lo condurrebbe ad inseguire un ideale avulso dal reale trascurando la dimensione della materialità viva dell'esistenza.
Nella novella analizzata Pirandello fornisce un'esemplificazione della propria teoria, sottoponendo il personaggio di Zuccarello alla lente dell'arte che scompone e rifrange: se, infatti, il narratore di secondo grado Perazzetti, esalta il musicista e lo paragona ad un Dio, il livello discorsivo della "voce" (Genette 1976: 259) di primo grado sottopone il ritratto dell'artista nonché il racconto della sua *performance* ad una destrutturazione dei significati: Zuccarello che, usando la voce, »bela appassionatamente« (Pirandello 1993a: 520), si esibisce di fronte ad un pubblico costituito da »poche mummie« (Pirandello 1993a: 517), nessuno dei quali si accorge della sua perfezione (Pirandello 1993a: 521); del resto, quando il *raisonneur*, desideroso di conoscerlo, scambia alcune batture con lui, ammette di aver sentito »le cose più ovvie, più comuni, più semplici del mondo« (Pirandello 1993a: 521).

Pochi termini disseminati qua e là, postillando il commento elogiativo del narratore, ne capovolgono il significato in modo umoristico.
In modo sottile ed insinuante Pirandello, che pure ricorre ampiamente nelle novelle ad un repertorio di immagini ed ad un frasario leopardiano, propone in realtà l'umorismo come antidoto a quelle forme d'arte che si pongano come tentativo, intrapreso con il pensiero e l'immaginazione, di cogliere l'infinto e l'assoluto precluso all'uomo nella realtà.

Riferimenti bibliografici

Alfonzetti, B. (2005). "Favola e musica nel teatro di Pirandello". In Mariasilvia Tatti (ed.), *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*. Roma: Bulzoni, 223–244.
Bolognese, G. (1995). "Pirandello scopre Beethoven". In Enzo Lauretta (ed.), *Pirandello: teatro e musica*. Palermo: Palumbo, 255–263.
Bombara, D. (2016). "Frammenti musicali, dissonanze e fragori nei romanzi di Luigi Pirandello". In *Filologi Pregled*, 2, 73–89.
Costa, S. (1997). *Morte e Resurrezione di un genere*. In Simona Costa (ed.), *Il racconto italiano del Novecento*. Milano: Arnoldo Mondadori.
Debenedetti, G. (1982). *Saggi: 1922–1966*. Milano: A. Mondadori.
Genette, G. (1976). *Figure III: discorso del racconto.* Torino: Einaudi.
Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
Hallamore Caesar, A. (1993). "Telling tales: Pirandello and the short story"*. The Yearbook of the society for Pirandello Studies*, 1993, 1–17.
Iser, W. (1985). "La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria". *Quaderni urbinati di cultura classica*, XIX, 15–43.
Jauss, H. R. (1969). *Perché la storia della letteratura?.* Napoli: Guida Editori.
Lorenzetti, S. (2016). *Figurazioni del vuoto. Per una rilettura delle Novelle per un anno di Pirandello*. Fano: Metauro.
Macchia, G. (1969). "Luigi Pirandello". In Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (eds.). *Letteratura italiana*. (pp. 444–446). Milano: Garzanti.
Meschini, M.-Carotenuto, C. (eds.) (2007). *Tra note e parole. Musica, lingua e letteratura*. Ravenna: Longo.
Pirandello, L. (1992). *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori, II.
Pirandello, L. (1993a). *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori, III.
Pirandello, L. (1993b). *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori, I.
Pirandello, L. (1977). *L'Umorismo*. In Pirandello, *Saggi, poesie e scritti varii*. (pp. 17–159). Milano: Mondadori.
Pautrot, J. L. (1994). *La musique oubliée. La nauusée, L'ecume de jours. A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*. Gèneve: Droz.
Prieto, E. (2002). *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*. In Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhardt (eds.), *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. (pp. 49–67). Amsterdam: Rodopi.
Principe, Q. (1997). "Pirandello e la musica". In Enzo Lauretta, John C. Barnes (eds.), *Pirandello e la sua opera*. (pp. 79–89). Palermo: Palumbo.

Russi, R. (2005). *Letteratura e musica*. Roma: Carocci.
Salsano, R. (1992). *Pirandello novelliere e Leopardi*. Roma: Lucarini.
Salsano, R. (2005). *Pirandello, Scrittura e alterità*. Firenze: Cesati
Wolf, W. (1999). *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Words and Music Studies*. In Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf (eds.). *Word and Music Studies (1). Defining the Field*. (pp. 37–58). Amsterdam: Rodopi.

PIRANDELLO, WHEN THE MUSIC IS ALWAYS SOMEWHERE ELSE

Abstract

The paper aims at studying the relationship between literature and music in Pirandello's *Novelle per un anno*, an aspect of the work that scholars not developed so far. Firstly, the paper examines the short stories where musical references occur; secondly, it analyses the selected texts, using Wolf's *intermediality* to understand the artistic conception they imply and how they can be put in relation to Pirandello's essays.

Key words: Pirandello, *Novelle per un anno*, music, intermediality, poetry