

Riccardo Castellana
Finzione e memoria.
Pirandello modernista

Napoli, Liguori, 2018, VI-164 pp.

Benché l’inserimento di Pirandello in una cornice letterario-filosofica afferente al concetto di modernismo sia ormai un dato acquisito dalla critica letteraria italiana, il volume di Riccardo Castellana si distingue per una capacità di analisi che fa reagire le novità tematiche e formali introdotte, in ambito euro-americano, dalla galassia degli autori modernisti con la specificità della produzione pirandelliana seguita nei diversi generi prediletti dall’autore siciliano. Non si tratta dunque solo di sottolineare la partecipazione di Pirandello all’orizzonte letterario-filosofico di tipo modernista, ma anche di andare a seguire come le novità tematico-formali influenzino il trattamento pirandelliano dei generi letterari.

Distinto il modernismo, in apertura di volume, tanto dal vecchio e problematico concetto di decadentismo quanto dalla temperie avanguardistica (che ne è una divergenza interna), Castellana, anche seguendo il lavoro di Raffaele Donnarumma, pone immediatamente il concetto “modernismo” all’intersezione fra il tracollo, di tipo nietzschiano, dell’oggettività conoscitiva e lo sviluppo di modalità letterarie fondate sul primato soggettivistico della coscienza; modalità che non necessariamente rigettano un’idea di letteratura ‘realistica’, ma che sono però costrette a interpretarla, si potrebbe dire, come “realismo della coscienza”, vale a dire come rapporto Io-Reale di tipo compiutamente dialettico, dunque soggetto tanto alle presbiterie ipertrofiche della co-

scienza soggettivista quanto (e sono temi entrambi eminentemente pirandelliani) al determinismo sociale ora espresso in “gabbia d’acciaio”.

Lontano tanto dalle utopie avanguardistiche quanto dal tripudio postmodernista che segue alla “crisi dei fondamenti” (che pure trova in Italia significanti anticipatori come Soffici e Palazzeschi), Castellana interpreta il modernismo, eliotianamente, come puntellamento che segue all’apocalisse: a un tempo coscienza della crisi nichilista e tentativo di strappare alla realtà spazi di coerenza e di analisi.

Chiariti i presupposti epistemologici, il volume passa a seguirli nelle opere pirandelliane, a cominciare naturalmente da un *Il fu Mattia Pascal* che, interpretato in controluce alla narrativa verista, si pone come opera di passaggio fra un’espressione tematica di tipo già modernista (eccellente l’intuizione di Castellana riguardo al ruolo giocato dal ‘giornalismo’ nel romanzo) e un’espressione formale che invece ancora risente di una logica narrativa che non riesce, soprattutto a livello di *plot*, a entrare compiutamente nell’ambito del fortuito e dell’accidentale che caratterizza il modernismo più maturo. Per usare la distinzione fatta sua anche da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, possiamo dire che persisterebbero nel romanzo in questione elementi che afferiscono alla tradizione del *Romance* e non a quella del *Novel*, sebbene il tracollo del principio di verosimiglianza potrebbe anche caratterizzarsi come “secondo livello” ironico. Ma, per Castellana, l’assenza di una reale polifonia (dunque l’assenza di uno scontro fra punti di vista teso a esprimere l’impossibilità di una lettura oggettiva degli eventi), l’implicito allegorismo e la trasmissione di una più o meno precisa interpretazione autoriale delle vicende, mantengono *Il fu Mattia Pascal* nel quadro di una temperie modernista digerita solo a livello ideologico, ma ancora incapace a trasporre tale ideologia tematica nell’ottica di una jamesoniana “ideologia della forma”. Tale interpretazione, del resto, è anche perfettamente in linea con quanto, negli stessi anni, sta accadendo nell’ambito della cultura più militante delle riviste, dove i temi modernisti si stanno diffondendo senza che ciò riesca davvero a esprimersi (la stessa soluzione vociana dell’autobiografismo è ancora di là da venire) a un livello formale.

Le cose cambiano, secondo Castellana, con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, dove la forma del romanzo-saggio, incrociata con la riflessione sul cinema quale strumento espressivo centrale della svolta modernista, non solo rilancia la forma-romanzo quale veicolo principe dell'ideologia modernista (superando le mancate comprensioni delle possibilità del genere propria dei futuristi e dei vociani), ma anche si serve di soluzioni formali, come ad esempio le coincidenze estreme, per "deridere" il primato della narrazione fattuale, facendo così emergere lo spazio della riflessione (ed è naturalmente un tema lungamente trattato in *L'Umorismo*) quale strumento epistemologico centrale nel nostro rapporto col reale. In tal senso l'impianto ancora melodrammatico di parte del romanzo non perterrebbe più alla sfera del *Romance* ma bensì a una degradazione ironica di questo che consente al *Novel* di emergere. Il sigillo ironico posto sul mimetismo esalta infatti lo spazio della riflessione (e anche della riflessione a vuoto) sui temi della coscienza, della rappresentazione, del punto di vista e, più in generale, del rapporto Io-Reale. Il cinema, d'altro canto, si fa sineddoche della mutazione in atto, tanto nel suo essere "degradazione" meccanica dell'arte (e del ruolo intellettuale dell'artista) quanto, e soprattutto, nella condizione di passività legata alla sua fruizione, una condizione che va a esaltare appunto lo spazio, "contemplativo" direbbe Lukács, della riflessione. Ciò del resto conduce, come giustamente nota Castellana, tanto a un "narratore debole" (costretto a riempire gli spazi della propria riflessione con interpretazioni arbitrarie e non-fondate) quanto a un'ipertrofia della stessa riflessione che, mentre vuole essere aspirazione alla *totalità* che manca, continuamente si rivela tanto come pensiero accidentale quanto come incapacità ad agire per modificare il reale. Inevitabile infine, a tali condizioni, la caduta di quell'allegorismo che ancora resisteva nel *Pascal* a favore di una narrazione che, almeno nelle premesse di Serafino, si immagina come narrazione del "casuale quotidiano".

A partire dal terzo capitolo Castellana passa a dedicarsi a temi più circostanziati, come quello dell'amnesia, che vengono seguiti – sempre sottolineando come gli stessi temi ricevano trattamenti differenti a seconda del genere e della fase storica – in un più ampio numero di ope-

re. La perdita della memoria, benjaminamente intesa come epitome della reazione del soggetto dinnanzi al trauma e al ritmo della modernità, si caratterizza qui in quanto condizione “allegorica” (in senso benjaminiano) connessa alla possibile rappresentazione del moderno stesso. L’amnesia sarebbe cioè sia il sintomo della nuova condizione del soggetto, sia l’atto mediante il quale un tentativo di interpretazione del moderno, per quanto destinato a fallire (è del resto un atto per sua stessa specificità completamente “passivo”), viene comunque messo in atto. Citando un ampio numero di testi letterari (correlati soprattutto all’esperienza bellica) dedicati al tema, Castellana suggerisce in modo convincente, e analizzando in particolare *Come tu mi vuoi*, che tramite il *topic* dell’amnesia Pirandello riesca a mettere in atto un intento compiutamente “allegorico”, appunto perché il tema stesso viene a caratterizzarsi tanto come immagine degradata dell’esperienza conoscitiva del singolo soggetto nel mondo moderno, tanto come analisi e critica del moderno stesso che, proprio in quanto tale, può esprimersi solo come sintomo. Inoltre, ed è un punto molto importante, il tema stesso va a reagire con quelli che sono i presupposti canonici dell’opera pirandelliana (il crollo dell’oggettività, l’identità impossibile, il mimetismo sociale, ecc.), perché un soggetto amnesico è un soggetto in cui la “passività” (la stessa di Serafino) conduce appunto a un’identità assente, un’identità che può sperare di ricostruirsi solo mediante un meccanismo di imitazione di identità differenti, ed è un tema che, secondo Castellana, va a esprimersi al suo massimo grado nella novella *Una giornata*.

Proprio mediante questa novella il volume ci introduce a quello che è il tema formale a cui l’autore dedicherà le pagine conclusive: la narrazione simultanea, vale a dire la rappresentazione del narrato in presa diretta. Un tripudio del Presente indicativo che separa il personaggio da quello spazio di costruzione dell’identità che è ovviamente la memoria (il passato). Molto correttamente Castellana segnala qui una netta distinzione, anzitutto ideologica, fra tale soluzione e quella proposta nel finale di *Uno, nessuno e centomila*. Dove infatti là la condizione di anomia, di sradicamento e di totale a-fondatività viene interpretata come scelta del soggetto (è ciò che Giancarlo Mazzacurati defi-

niva come “il trarre l’antidoto dal veleno”), qui essa è legata alla stessa condizione di passività (di “contemplatività”) già vista operare e, come tale, non consente alcun superamento della barriera dell’alienazione, cioè non occulta gli effetti che dal sociale si riversano sulla psiche.

Il quarto capitolo è interamente dedicato alla ricognizione della novella pirandelliana interpretata come interna alla prospettiva modernista. Castellana distingue le modalità attraverso cui il romanzo si fa partecipe di tale prospettiva (impersonalità di tipo flaubertiano, flusso di coscienza, epistemologia psicologica, ecc.) da quelle della novella. Anche in questo caso, dunque, l’analisi di tipo ideologico-culturale (le tematiche dei due generi sono fondamentalmente le stesse e sono quelle tipiche del modernismo: metropoli, malattia, vita onirica, burocrazia, ecc.) va a svilupparsi mediante il riconoscimento di alcune specificità formali. La novella modernista, sostiene infatti l’autore, attua, a livello generale, una serie di sperimentazioni (anacronia, epifanie, sperimentazioni col punto di vista, sperimentazioni temporali, ecc.) che solo in parte ritroviamo nei romanzi coevi. Naturalmente, come noto, la poetica pirandelliana privilegia in particolare le soluzioni connesse all’emersione dell’eccezionale, dell’imprevisto, dell’imponderabile: elementi che vanno ad attaccare il presunto statuto di razionalità del reale. Qui Castellana ha buon gioco, anche sottolineando le diverse modalità della novella pirandelliana nei vari momenti della carriera del siciliano, a descrivere tali procedimenti come un progressivo allontanamento dalle soluzioni veriste (abbandono del narratore impersonale, acronie, ecc.). Dove però, dopo il 1915, un’attitudine modernista si esprime pienamente, ciò è secondo l’autore nell’*empowerment* del momento soggettivo teso alla ricostruzione, interpretativa e dunque sempre arbitraria, della componente fattuale. Ma, come già detto per il *Pascal*, anche qui ad una fase dove le tematiche moderniste sono spese nel semplice livello ideologico, segue una fase, negli anni ’30, dove innovazioni formali, come appunto la citata narrazione simultanea, vanno a inficiare – anche a livello formale – gli assunti “realistici” del medesimo statuto artistico.

In conclusione, *Finzione e memoria. Pirandello modernista* è un volume solido ed elegantemente costruito nella sua consequenzialità, e

che propone un modo di intendere la letteratura in cui la “documentalità” storica è costantemente incorporata (e dialettizzata) nel livello formale della narrazione che, se pur non la risemantizza, ne complica e ne eleva l’attitudine sintomatica.

L'autore

Mimmo Cangiano

insegna Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Università Ca'Foscari Venezia. Ha pubblicato i volumi *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi, 1905-1915* (Firenze, SEF, 2011); *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura, 1903-1922* (Macerata, Quodlibet, 2018); *The Wreckage of Philosophy. Carlo Michelstaedter and the Limits of Bourgeois Thought* (Toronto, Toronto University Press, 2019).

Email: cangiano.mimmo@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Cangiano, Mimmo, "Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 322-328, www.betweenjournal.it