Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, eds. *Le Fonti di Pirandello*. Palermo: Palumbo Editore, 1996. Pp. 196.

Non sempre le 'fonti' sono quello che gli studiosi vogliono. A volte, quella che si crede una diretta e inconfutabile derivazione da un certo autore risulta, invece, essere mediata da altri in una catena di rimandi che non possono che rimanere aperti.

È quanto emerge dagli Atti del Convegno Internazionale *Le fonti di Pirandello*, svoltosi a Toronto dal 21 al 23 ottobre 1994, nella sede dell'Istituto Italiano di Cultura.

Riprendendo lo studio di Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, (Milano: Mondadori, 1981) Cristina Zepedeo, in "Pirandello e Binet: teatro e follia", collega *Non si sa come* al dramma di Binet, *L'ossessione*, il cui protagonista Jean Desmarte, al pari del Romeo Daddi pirandelliano, commette un delitto involontario, confermando la teoria avanzata dallo stesso Binet psicologo, della scomposizione dell'io e la coesistenza di personalità multiple, nonché il prevalere dell'io istintivo sull'io morale.

Giuliana Sanguinetti Katz, invece, secondo un'impostazione psicanalitica quanto mai interessante e originale (cfr. "Echi danteschi in una novella e in una commedia di Pirandello"), fa risalire *Non si sa come*, e la novella che l'aveva preceduta come soggetto tematico, *Nel gorgo*, all'episodio di Paolo e Francesca nell'*Inferno* dantesco. Anche lei basa la sua analisi sulla complessità della psiche umana e dei suoi risvolti segreti.

Come si può notare, pur riscontrando elementi tematici comuni, è molto difficile, a meno che non si compiano fantasiosi voli pindarici, attribuire la paternità ad una fonte certa, monolitica, unica e 'autosufficiente', in quell'accezione interpretativa che del testo danno i teorici del New Criticism.

Ai fini di un'equilibrata interpretazione delle 'fonti', ritengo estremamente illuminanti, tra gli interventi degli Atti, gli studi di Corrado Federici ("Il discorso poetico di Pirandello: tra leopardismo e pirandellismo"), Michael Rössner ("Pirandello e il mondo tedesco"), Tudor Moise ("Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia") ed Elio Providenti ("Il problema della formazione").

Dall'analisi del Federici e dal riferimento che questi fa tanto ai teorici post-strutturalisti quanto a quelli dell'intertestualità, apprendiamo che: 1) "ogni testo è un tessuto fatto di testi già stesi e quindi del tutto dipendente" (97); 2) "l'originale [...] non è affatto originale" perché anche "il testo originale è un composito di frammenti di altri testi" (97); e infine: 3) la questione delle 'fonti' si rende problematica quando, pur esistendo coincidenze intertestuali (nel caso dello studio specifico del Federici, ad esempio, parole chiavi come *vanità*, *sogno*, *inganno*, presenti sia nella poesia di Leopardi che in quella di Pirandello), queste assumono connotazioni del tutto diverse in base alla loro frequenza e distribuzione nel testo, convogliando divergenze di fondo e facendo emergere "lo stampo individuale" (103) che, nella fattispecie della lirica pirandelliana, è preludio alla concezione del teatro come dramma assurdo e gratuito, al ruolo della ragione, e al *sentimento del contrario* nell'*Umorismo*, che invece mancano o si configurano diversamente nel Leopardi.

Tenendo conto delle suddette considerazioni, i rimandi a D'Annunzio che Paolo Puppa (in "Motivi verghiani e dannunziani in Pirandello") trova "infiniti" e "quasi un autentico saccheggio" (116), non possono che acquisire valenze diverse confermando la differenza che esiste tra i due autori sia sul piano dei principi teorici che sul piano dell'intento specifico delle loro opere individuali.

Certo, è indubbia la presenza di richiami, analogie, omologie, e persino citazioni dirette o parafrasate, riscontrabili nei vari studi del Convegno e comprovanti, attraverso una documentata analisi certosina, quell'infinita sfilza di elementi danteschi e boccacciani, verghiani e dannunziani, shakespeareiani e cervantiani, dostoevskijani e binetiani, e via dicendo, ma quello che non bisogna assolutamente perdere di vista è il 'valore' che essi assumono nel complessivo quadro dell'opera pirandelliana, tenendo conto dei risvolti innovativi o assolutamente personali che tali elementi possono avere nello scrittore agrigentino.

Ci è di non poco conforto, perciò, l'affermazione di Miguel de Unamuno nel suo articolo "Pirandello y yo", citato da Stelio Cro in "Le fonti spagnole del 'teatro nel teatro' di Pirandello", secondo cui l'affinità riscontrata tra sè e il drammaturgo siciliano viene considerata "frutto dell'ambiente e non plagio internazionale di un per l'altro" (147, nota 1). E mentre Rössner, cercando nel mondo tedesco le "fonti di impulsi" (160) per lo sviluppo caratteriologico e psicologico di Pirandello, suggerisce la convenienza di parlare di "paralleli", di "coincidenze" (159) scaturite dalla medesima visione malinconica e dai "edesimi dubbi sulla potenzialità espressiva della lingua", Tudor Moise ("Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia") ci fornisce un utile ed 'oggettivo' strumento d'indagine per la valutazione delle 'fonti', applicando all'analisi dei testi gli elementi costitutivi del discorso nella nota definizione di Greimas; ossia, l'isotopia della "ridondanza" e della "chiusura" (187).

Secondo quanto ci viene proposto dal Moise, infatti, non è sufficiente mettere a confronto brani di testi isolati, quanto, al contrario, discutere l'organizzazione del discorso nei vari testi perché si possano leggere le coincidenze intertestuali nella giusta valenza che può essere connotativa per l'uno e denotativa per l'altro, rendendo evidenti le direzioni alle quali gli scrittori puntano.

Viene ricordato, infine, l'isolamento culturale di Pirandello, contro corrente rispetto alle imperanti tendenze letterarie del suo tempo, soprattutto quelle dell'estetismo dannunziano relegato nella categoria dello "stile di parole" (12); ma anche verso il modo d'intendere il teatro per cui molto si collegano le sue vicende personali e letterarie al concepimento e alla creazione dell'opera incompiuta *I giganti della montagna* (Cfr. Pietro Frassica "I giganti e la poetica dell'incompiuta").

Elio Providenti spiega l'originalità di Pirandello sottolineando che "si accosta a un testo per quello che può dargli [...] a volte non si accosta nemmeno, ma ne sente parlare o ne legge in altri testi); dopo di che lo dimentica e quasi lo annulla nella sua coscienza, per farlo riaffiorare nel momento in cui può ancora servirgli, analogamente a come riaffiorano in lui continuamente anche concetti, proposizioni e formulazioni che gli sono assolutamente proprie" (163).

Importante, in tal senso, la differenza stabilita dallo stesso Providenti (ne "Il problema della formazione" con cui si aprono gli Atti del Convegno) tra 'fonte' come grezzo utilizzo passivo, e 'fonte' come studio e assimilazione, processo evolutivo e formativo.

Anche se sono innegabili i legami diacronici con la cultura precedente e quelli sincronici con quella contemporanea, risulta davvero indiscutibile il carattere innovativo della poetica pirandelliana. Basti pensare, ad esempio, al *pathos* che Pirandello aggiunge al "sentimento del contrario" derivato da Cervantes; oppure l'aspetto assolutamente umano di cui si colora la teoria del riso del filone nietzschiano-kierkegaardiano-batailliano (cfr. Francesco Loriggio "Ridere e modernità": sull'umorismo pirandelliano").

Inoltre, anche se non mancano precedenti del "teatro nel teatro" in Shakespeare, Cervantes, Calderon (e Rössner vi include anche i romantici tedeschi Tieck e Jean Paul, nonché Hugo von Hofmannsthal per la critica della ragione, la critica della lingua, e la drammaturgia della commedia), elementi pirandelliani del tutto innovativi sono: 1) la relativizzazione del tempo della scena nel sistema di riferimento dello spettatore; 2) la natura probabilistica della conoscenza; 3) la complementarietà delle evidenze, attinte dalla fisica quantistica, secondo cui non può esistere la sola realtà della signora Ponza (che per sé è nessuna), ma possono esistere le soggettive, relative e complementari realtà della Signora Frola e del Signor Ponza.

Tutti questi elementi, sostiene Emanuele Licastro in "Pirandello e la scienza del XX secolo: suggestioni, analogie, omologie", conferiscono al teatro pirandelliano una portata rivoluzionaria pari a quella einsteiniana nel campo della fisica, e fanno di Pirandello un 'produttore', non un 'prodotto' del suo tempo.

ANGELA AMELLA

York University

Albert Sbragia. *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaroni*. Gainesville: University Press of Florida, 1996. Pp. xiv, 216.

Il titolo di questo studio su Carlo Emilio Gadda è forse un po' fuorviante: ci si potrebbe aspettare, infatti, una presentazione dell'opera dello scrittore milanese incentrata su un'analisi del suo linguaggio, così notoriamente originale e caratterizzato da farne un *unicum* inconfondibile nel panorama delle patrie lettere. Alla lettura si constata tuttavia che la ricerca linguistica non occupa il ruolo principale nella fatica di Albert Sbragia, che si svolge invece come una minibiografia intellettuale di Gadda, imperniata sulle sue opere maggiori, presentate in ordine cronologico, dal *Racconto italiano di ignoto del novecento* ad *Eros e Priapo*, passando ovviamente per la *Cognizione* ed il *Pasticciaccio*, ed informata a tematiche e categorie di derivazione psicoanalitica, antropologica e filosofica, con un occhio attento alla vicende esistenziali dell'Ingegnere, che furono, come si sa, spesso riversate sulla pagina; la nevrotica, complessa personalità gaddiana ha del resto sempre attratto l'attenzione dei suoi esegeti, dalle prove critiche di un Giancarlo Vigorelli alla recentissima biografia di Roscioni, *Il Duca d'Aquila*.

Il riferimento al 'maccheronico' del titolo trova comunque ampia giustificazione nel contenuto del volume, perchè, in forme più ampie rispetto a quelle strettamente linguistiche, è in questo concetto che Sbragia individua il filo, il tratto comune che unisce aspetti e momenti diversi del percorso di Gadda, la bussola che consente un orientamento tra i mari procellosi della sua frammentata e spesso oscura scrittura. Nel fare ciò, Sbragia si pone senza esitazioni all'interno di un filone critico tanto consolidato da potersi chiamare classico, e che già dal primo – e per molti il più grande – lettore di Gadda, Gianfranco Contini, ha visto il milanese procedere da una linea che parte dal Teofilo Folengo di *Baldus*, e prosegue, fra gli altri, con la Scapigliatura (in particolare quella lombarda, e con il nome di Carlo Dossi a risuonare con maggiore insistenza). Una scuola di manipolatori acrobatici del linguaggio, scienziati pazzi