

# PIRANDELLIANA

*Rivista internazionale  
di studi e documenti*

*Direttore*

L. Rino Caputo

*Vicedirettore*

Florinda Nardi

*Responsabile di Redazione*

Paola Benigni

*Redazione*

Irene Baccarini · Stefania Cori · Stefano Lo Verme

*Comitato scientifico*

Franca Angelini · Nino Borsellino · Dominique Budor · Ettore Catalano  
Simona Costa · Julie Dashwood · Dante Della Terza · Pietro Frassica · Manuela Gieri  
Pasquale Guaragnella · Wladimir Kryszynski · Pietro Milone  
Sarah Zappulla Muscarà · Michael Roessner · Donato Santeramo  
Luigi Sedita · Natale Tedesco · Franco Zangrilli

★

«Pirandelliana» is an International Peer Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

# PIRANDELLIANA

*Rivista internazionale  
di studi e documenti*

7 · 2013

NUMERO SPECIALE

PER I 60 ANNI DI MICHAEL RÖSSNER



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIV

*Amministrazione e abbonamenti*  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
Casella postale n. 1, succursale n. 8, i56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332 (r.a.), fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's website [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 171545500  
tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 22del 14/06/2007  
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,  
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,  
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,  
senza la preventiva autorizzazione scritta della  
*Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · All rights reserved  
© Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.  
*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

\*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1971-9035  
ISSN ELETTRONICO 1974-4463

## SOMMARIO

RINO CAPUTO, <i>Presentazione</i>	11
JOHANNES THOMAS, <i>Alcune osservazioni sulla carriera di un pirandellista straordinario</i>	13

### SAGGI

DOMINIQUE BUDOR, <i>La questione della «consistenza» nei Sechs Personen, ovvero la creazione in atto sullo schermo</i>	25
MONIKA SCHMITZ-EMANS, <i>Widerspruch, Rebellion und Ohnmacht der Figuren gegenüber ihrem Autor Spielformen und Funktionen eines Handlungsmusters bei Jean Paul, Miguel de Unamuno, Felipe Alfau und Salvador Plascencia</i>	37
SARA ZAPPULLA MUSCARÀ, ENZO ZAPPULLA, <i>In viaggio con Pirandello. Partenza o fuga?</i>	49
PIETRO MILONE, <i>«Non s'intende perché». Volontario esilio, uccellini e giganti</i>	77
ANGELO FÀVARO, <i>1934: d'Annunzio, Pirandello, De Chirico e La figlia di Jorio</i>	87
ILONA FRIED, <i>Pirandello accademico</i>	95
FAUSTO DE MICHELE, <i>Tragicità del comico in Pirandello e Kafka</i>	105
THOMAS KLINKERT, <i>La letteratura come teoria della finzione: Cervantes e Pirandello</i>	115
FRANCO ZANGRILLI, <i>Uno sguardo al soprannaturale di Pirandello</i>	123
CEZARY BRONOWSKI, <i>Sognare con gli occhi aperti. Il 'fantastico del reale' di Luigi Pirandello</i>	131
ALESSANDRA SORRENTINO, <i>Appunti sul discorso indiretto libero in Pirandello. Un tentativo di superamento della metafisica della presenza</i>	137
FEDERICO ITALIANO, <i>Pirandello, la Giamaica e la scrittura cartografica</i>	147
DANIEL GRAZIADEI, <i>«Non tornò più». Zafferanetta, novella postcoloniale</i>	155

### RECENSIONI

<i>Pirandello e la traduzione culturale</i> , a cura di Michael Rössner e Alessandra Sorrentino (Federico Della Corte)	167
<i>Abstracts</i>	169

# PIRANDELLO, LA GIAMAICA E LA SCRITTURA CARTOGRAFICA

FEDERICO ITALIANO

**P**RENDENDO spunto da una tanto curiosa quanto graziosa novella di Pirandello, *Rimedio: la geografia* (1920), ragionerò in questo saggio su alcuni aspetti cruciali del rapporto tra letteratura e cartografia. Il narratore (autodiegetico) della novella, rispondendo a un fantomatico interlocutore, le cui domande il lettore intuisce da allusioni e accenni del narratore stesso, ci mette a parte di un rimedio tutto suo (almeno così ce lo vende), in grado di sanare l'ansia della quotidianità e lenire le escoriazioni 'spirituali' prodotte dalla contingenza (leggasi: dalla vita famigliare, in particolare coniugale). Questo toccasana, questo medicamento sarebbe appunto la geografia.

## 1. RIMEDIO, PIANO, MISURA

Prima di addentrarci però nel complesso mondo concettuale evocato dal termine 'geografia', sia in senso generale, che nello specifico dell'uso pirandelliano, credo sia utile soffermarci sulla parola 'rimedio'. Di primo acchito, essa non sembra creare complicazioni di sorta, anzi: nella sua accezione corrente, 'rimedio' conserva il significato di medicamento, cura e correzione, ragione per la quale Pirandello presumibilmente la utilizzò. Tuttavia, una breve ricognizione etimologica può coadiuvarci nel tentativo di comprendere più a fondo la scelta lessicale e forse anche la ricchezza di senso prodotta (non sapremo mai fino a che punto intenzionalmente) dall'autore siciliano.

'Rimedio' discende dal latino *remedium*, che significa 'cura, medicina' ed è composto dal prefisso intensivo *re-* e dal participio *medium* del verbo *mederi*, 'medicare, sanare'. Come quasi ogni dizionario etimologico rammenta, il latino *mederi* discende dalla radice indoeuropea \**med*, che significa 'pensare, meditare', soprattutto nel senso concreto di prendere le misure, porre limiti, considerare – dunque: misurare, delimitare. Questa radice indoeuropea si conserva anche nel greco classico, in *médomai* (con la *e* breve), nel senso di 'provvedere, ricordarsi di' e in *mēdomai* (con la *e* lunga), nel senso di consigliare, giudicare, governare. In particolare, ritroviamo la radice \**med* nel sostantivo *mēdos* (plur. *mēdea*) che significa 'piano, schema, escogitazione', e nel nome di una celebre figura del mito e della tragedia greca: Medea. *Nomen est omen*: Medea è maga e cospiratrice, Medea è colei che escogita e fabbrica piani, che produce rimedi e magie.<sup>1</sup> Anche l'*Odissea*, nella figura del suo protagonista, fa perno sui concetti di *mēdos* e *mētis*. Odisseo non è solo *polytropos* (colui che ha tanto girato), ma è anche *polymetis*, ricco di *mētis*, cioè d'ingegno (sempre dalla radice indoeuropea \**med*).

La mancanza tua, dei tuoi consigli [*sa te mēdea*], nobile Odisseo,  
e dei tuoi modi dolci come il miele, mi ha rubato l'anima.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> THELMA CHAREN, *The Etymology of Medicine*, «Bulletin of the Medical Library Association», xxxix, 3, 1951, p. 217.

<sup>2</sup> *Odissea*, xi, 202-203. Traduzione mia.

Con queste parole l'ombra di Anticlea, madre di Ulisse, si rivolge al figlio, disceso negli inferi nel celebre canto XI, rivelandogli la causa della sua morte. Si noti come l'ingegno (i consigli: *mēdea*) di Ulisse trovi spazio anche in questo drammatico dialogo d'oltretomba, nell'ultimo e più intimo ricordo della madre.

Con il termine 'rimedio' – ci è lecito dunque affermare – si allude a una complessa formazione di significati che crea connessioni e ramificazioni fin negli strati più profondi dell'immaginazione occidentale, fino a Medea e a Ulisse, appunto, entrambi definiti dalla loro abilità nel creare piani ed escogitare rimedi. In particolare, mi sembra opportuno porre in risalto la triplice connessione, cui abbiamo sopra accennato, tra il significato di 'rimedio' da un lato, quello di 'piano' e schema dall'altro, e di 'misura' e delimitazione dall'altro ancora. Questo triangolo semantico (*rimedio* – piano – misura) illustra bene ciò che possiamo definire il nucleo stesso del sapere geografico, nonché il punto d'intersezione tra la geografia, intesa quale costruzione del mondo/terra, e la pratica cartografica, ossia la proiezione del mondo/terra.

## 2. MAPPA, MATRIX

Nella novella pirandelliana *Rimedio: la geografia* mi sembra avvenga qualcosa di straordinario. Il narratore, da un lato, maneggia il concetto di geografia in linea con l'impostazione positivista delle scienze geografiche allora (primi del Novecento) imperante.

[...] profitto di tutte quelle nozioni scientifiche, positive, apprese nell'infanzia e nell'adolescenza, delle quali voi, che pur le avete apprese come me, dimostrate di non sapere o di non volere profittare.<sup>1</sup>

Dall'altro, in un gioco di trasposizioni e traslazioni identitarie tipico di Pirandello,<sup>2</sup> il narratore ricodifica e adopera tali 'nozioni' geografiche (nonché cartografiche, come vedremo) a suo uso e consumo, inscrivendole in un processo immaginativo che svela, nel momento stesso in cui emerge, il carattere discorsivo (sapere-potere) della geografia e il valore mediale della mappa.

In un certo senso, Pirandello decostruisce *ante litteram* la mappa,<sup>3</sup> mostrandone l'operabilità a livello mediale: ossia, il suo valore di matrice dell'immaginazione. Secondo quanto sostiene Jörg Dünne, nella sua monografia sull'immaginazione cartografica nella letteratura ispanica del XVI secolo, una mappa, una carta geografica, possiede una doppia operabilità. Da un lato, essa funge da 'strumento' («*Werkzeug*») per la 'territorializzazione, politicizzazione ed economizzazione dello spazio'<sup>4</sup> e va di conseguenza intesa come dispositivo del potere. Dall'altro, la mappa è anche un *medium* che genera mondi. L'orizzonte di possibilità fornito dal complesso sistema

<sup>1</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Rimedio: la geografia*, in *Novelle per un anno*, I, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1999, p. 204.

<sup>2</sup> Cfr. in particolare MICHAEL RÖSSNER, *Pirandello, la traduzione e la comprensione. Da Illustratori, attori e traduttori a villa La Scalogna*, in *Pirandello e la traduzione culturale*, a cura di Michael Rössner e Alessandra Sorrentino, Roma, Carocci, 2012, pp. 27-36.

<sup>3</sup> Parafraso qui il noto saggio di J. BRIAN HARLEY, *Deconstructing the Map*, «*Cartographica*», xxvi, 2, 1989, pp. 1-20.

<sup>4</sup> JÖRG DÜNNE, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2011, p. 42.

semiotico di una carta è in grado, infatti, di mettere all'opera altri *media*, di rendere operativi, per così dire, altri processi immaginativi. In questo senso, la cartografia, afferma Dünne, è da considerarsi a tutti gli effetti come una «*Imaginationsmatrix*» – una matrice dell'immaginazione.<sup>1</sup>

Disperato, cascai a sedere davanti alla scrivanietta della più piccola delle mie figliuole [...]. So che a giorno chiaro, dopo un tempo incommensurabile, durante il quale non avevo più avvertito minimamente né la stanchezza, né il freddo, né la disperazione, mi ritrovai col trattatello di geografia della mia figliuola sotto gli occhi, aperto a pagina 75, sgorbiato nei margini e con una bella macchia d'inchiostro cilestrino su l'emme di Giamaica. Ero stato tutto quel tempo nell'isola di Giamaica, dove sono le Montagne Azzurre, dove dal lato di tramontana le spiagge s'innalzano grado grado fino a congiungersi col dolce pendio di amene colline, la maggior parte separate le une dalle altre da vallate spaziose piene di sole, e ogni vallata ha il suo ruscello e ogni collina la sua cascata. Avevo veduto sotto le acque chiare le mura delle case della città di Porto Reale sprofondate nel mare da un terribile terremoto; le piantagioni dello zucchero e del caffè, del grano d'India e della Guinea; le foreste delle montagne [...].<sup>2</sup>

In questo passaggio decisivo della novella, il narratore ci mette a parte di un viaggio immaginario in Giamaica, avvenuto per caso e inconsapevolmente e a conseguenza, soprattutto, di un mix di spossatezza e disperazione – ottimo carburante per la fantasticheria. Negli elementi fornitici dal passo, non v'è un esplicito riferimento a una mappa della Giamaica. Tuttavia, si ha la chiara impressione che il narratore ne stia guardando una: probabilmente una carta corografica, fisico-politica dell'isola di Giamaica, contenente dettagliate informazioni oro-idrografiche e naturalistiche. L'unica indicazione bibliografica palesata è il vago «trattatello di geografia» e «pagina 75». Trattandosi del libro della «figliuola», possiamo immaginarci la pagina di un sussidiario scolastico o un atlante geografico commentato per ragazzi.

La scena che Pirandello ci propone in questa novella tocca dunque un aspetto decisivo e affascinante della cartografia: quello della mappa come *medium* in grado di generare mondi e di essere matrice per l'immaginazione. Ma non solo: la scrittura stessa di Pirandello può dirsi cartografica, giacché istituisce un vincolo di affinità tra la bidimensionalità e la visione zenitale del *medium* cartografico da un lato e la non meno zenitale modalità descrittiva scelta dal narratore dall'altro. Ci troviamo di fronte non solo a quello che Stockhammer definirebbe semioticamente un caso esemplare di 'carticità' del testo,<sup>3</sup> bensì a un fenomeno di transmedialità. Con transmedialità intendo una traduzione 'tra' e 'attraverso' *media* distinti tra loro, la cui eterogeneità non viene però disciolta (come invece accade in fenomeni intermediali, ad esempio la versione cinematografica di un romanzo), ma emerge e si mantiene in forma di tracce, resti, fenomeni d'opacità, *mise en abyme*, risonanze, ecc. Mi sia qui permesso di rimandare a un mio recente articolo, in cui prendo in esame la scrittura cartografica di alcuni passi dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, descrivendo i voli intorno al globo dei paladini cristiani, Ruggiero e Astolfo, in sella all'Ippogrifo, quali «negoziazioni performative» tra il processo di riduzione cartografica e il processo

<sup>1</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>2</sup> LUIGI PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 210-211.

<sup>3</sup> Cfr. ROBERT STOCKHAMMER, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München, Fink, 2007, p. 68 sgg.; e MARCO MASTRONUNZIO, *Lettere di carta. Dalla testualità della mappa alla carticità del testo*, in *Geopoetische. Studi di geografia e letteratura*, a cura di Federico Italiano e Marco Mastronunzio, Milano, Unicopli, 2011, pp. 23-41, in particolare pp. 24-31.



di scrittura poematica.<sup>1</sup> Tra i vari esempi che apporto, uno dei più lampanti è forse questo passo:

[...] girato da l'India all'Inghilterra  
tutto avea il lato destro della terra.<sup>2</sup>

Anche non sapendo che Ariosto lavorò alla sua opera maggiore consultando di frequente e con amorevole perizia due delle migliori carte dell'epoca, poste a sua completa disposizione dalla ricca biblioteca estense, la *Cosmographia Universalis* (1507) di Martin Waldseemüller e il mappamondo ovale (1507–1508) di Francesco Rosselli; concedendo pure, dicevo, di essere all'oscuro di questa fondamentale filologia geografica,<sup>3</sup> il lettore comprende che quei versi sarebbero incomprensibili e assurdi se non vi fosse l'implicita immagine di una carta, di un planisfero, a sostenerli. Ariosto pare seguire i suoi paladini col dito di una mano sulla mappa e una penna nel pugno dell'altra. La «mappa implicita»,<sup>4</sup> che sorregge questi versi, è dunque sia matrice dell'immaginazione sia dispensatrice di senso; e lo è non per le informazioni geografiche che convoglia, bensì per le sue caratteristiche medialità e strutturali che tornano in forma di traccia nel testo. È in virtù di queste «tracce» che possiamo affermare il carattere transmediale del passo ariostesco.

### 3. SCRITTURA CARTOGRAFICA: CARTICITÀ E TRANSMEDIALITÀ

Un precursore della nostra novella pirandelliana è il noto *incipit* dei *Promessi sposi*, il cui grado di 'carticità' mi pare sia elevatissimo. Manzoni non tematizza una cartoggettivo, non prende spunto da una mappa determinata e non si lancia in una ricognizione paesaggistica: Manzoni attua una vera e propria riduzione cartografica in un codice semiotico distinto da quello della mappa. Franco Farinelli ha dunque perfettamente ragione nel considerare l'*opus magnum* del poeta milanese come «un romanzo dichiaratamente cartografico». L'esordio dei *Promessi sposi*, sostiene Farinelli,

descrive il lago di Como con 'precisione topografica', come chiunque lo sorvoli è oggi costretto ad ammettere: finalmente riconoscendo alla lettera l'immagine manzoniana, frutto di un occhio che come un aereo si trova allo zenit di quel che cade sotto lo sguardo.<sup>5</sup>

La scrittura cartografica del Manzoni è senza dubbio frutto di un'assidua consultazione di carte corografiche e topografiche. Tuttavia, Manzoni, a differenza di Pirandello e di Ariosto, non allude né accenna a una possibile matrice cartografica come fonte della sua scrittura. Il testo manzoniano è la mappa stessa. È riduzione cartografica nella sua più limpida manifestazione – e non uno zoom in stile cinematografico come vorrebbe Umberto Eco in una sua famosa lettura del passo.<sup>6</sup> Il movimento discensivo

<sup>1</sup> FEDERICO ITALIANO, *Die globale Dichtung des Orlando Furioso. Von der Kartizität des Poetischen zur Geopoetik der Ent-Ostung*, «Arcadia», XLVII, 1, 2012, pp. 16-33.

<sup>2</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXII, 24.

<sup>3</sup> ALEXANDRE DOROSZLAÏ, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; e FEDERICO ITALIANO, *Die globale Dichtung*, cit.

<sup>4</sup> Sul concetto di «mappa implicita», cfr. GIULIO IACOLI, MARINA GUGLIELMI, *Introduzione. Orientarsi fra le mappe*, in *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Giulio Iacoli, Marina Guglielmi, Macerata, Quodlibet, 2012 («Quodlibet Studio. Scienze della cultura»).

<sup>5</sup> FRANCO FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 36.

<sup>6</sup> UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures (1992-1993)*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 87-90.

concepito da Manzoni non è altro che «il passaggio di scala» applicato dal topografo, «un nuovo rilevamento che coglie nuovi aspetti della realtà che non possono essere presenti nella carta a piccola scala, per cui il passaggio di scala per il topografo procede, per progressiva astrazione, dalla grande alla piccola scala».<sup>1</sup> Ecco il famoso passo:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando *questo* ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città. Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare [...].<sup>2</sup>

Come giustamente osserva Massimo Quaini, fine geografo e storico della cartografia, il movimento discensivo è affine alla riduzione cartografica, al passaggio di scala applicato dal topografo. L'analogia con lo zoom cinematografico voluta da Eco non regge perché il dispositivo transfocatore dello zoom, come ad esempio l'obiettivo di una macchina fotografica o di una cinepresa (ma anche di un microscopio), è «semplicemente un avvicinamento o allontanamento del medesimo quadro che affida alla vista la selezione degli oggetti da rappresentare».<sup>3</sup> La palese 'carticità' dell'*incipit* manzoniano è data però anche da un ulteriore aspetto, trascurato sia da Umberto Eco che dai geografi chiamati in causa, Farinelli e Quaini: mi riferisco all'affinità del dettato manzoniano al concetto prevalentemente di ordine sintattico di *carte* forniti da De Certeau.<sup>4</sup> Ciò che distingue la descrizione di Manzoni è infatti la completa assenza di un itinerario o percorso sul quale venga strutturata la descrizione geografica. Il principio ordinatore, del quale Manzoni si avvale, è panottico e reticolare, costituentesi per rapporti scalabili e indicizzabili di vicinanza e contiguità. Una mappa è innanzitutto un «*index cartaceo*»,<sup>5</sup> un insieme d'indici spaziali che rendono possibili

<sup>1</sup> MASSIMO QUAINI, *L'occhio e la carta*, in *Il lago di carta. Rappresentazione cartografica del territorio Gardesano* (secc. XIV-XIX), a cura di Elena Dai Prà, Monica Ronchini, Riva del Garda, Museo Alto Garda, Trento, Stampalith, 2011, p. 65.

<sup>2</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 13-14.

<sup>3</sup> MASSIMO QUAINI, *op. cit.*, p. 65.

<sup>4</sup> MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980), pp. 175-180.

<sup>5</sup> ROBERT STOCKHAMMER, *op. cit.*, p. 52.

azioni di riferimento, indirizzo e localizzazione. La scrittura di Manzoni è cartografica, perché, 'alla stregua' del e 'per affinità' col *medium* cartografico, rende possibile una determinata co-esistenza a-prospettica di elementi che nessuno sguardo naturale potrebbe comprendere e abbracciare in tal modo;<sup>1</sup> e che è infine realizzabile solo su quella determinata carta.

La 'carticità' di Manzoni non è ovviamente un caso. Da un lato, l'approccio cartografico dello scrittore milanese è inscindibile dal ruolo centrale assunto dalla cartografia nel mondo della cultura lombarda della Restaurazione e del Risorgimento. Su quelle che potremmo definire le contrade manzoniane per antonomasia, collocabili tra i fiumi Adda e Adige,

a cominciare dagli anni napoleonici, si sviluppa infatti una grande operazione topografica che vede operare accanto ai celebri astronomi di Brera gli ingegneri geografi francesi del *Dépôt de la Guerre* e gli ufficiali topografi che negli anni successivi alimenteranno gli Uffici o Istituti cartografici di Napoli e di Vienna.<sup>2</sup>

Dall'altro lato, l'*incipit* cartografico dei *Promessi sposi* è in un certo senso propedeutico alla *Weltanschauung* scottiana, storicistico-romantica del Manzoni e perfettamente congruente al suo tipico/topico concetto di Provvidenza, di una salvezza programmatica, cioè, che viene dall'alto (zenitale oserei dire), che tutto vede e, appunto, provvede... Ma questa è un'altra storia.

#### 4. I FIUMI DELLA LAPPONIA

Tornando al testo di Pirandello, è giunto il momento di chiarire in che senso la geografia sia un rimedio. Innanzitutto è opportuno ricordare che la ragione per cui abbiamo parlato fino ad ora più di cartografia che di geografia risiede nel fatto che la *rêverie* giamaicana scaturisce, come mostrato più sopra, da una carta corografica dell'isola caraibica non esplicitamente nominata, ma assai presumibilmente contenuta nel «trattatello di geografia» della figlia del narratore. Un indizio tra i più solidi in questo senso, si diceva, sta proprio nella carticità del dettato pirandelliano, il quale, non a caso, ricorda molto l'*incipit* cartografico dei *Promessi sposi*. Nell'accezione di Pirandello, il termine geografia pare sussumere il concetto e la prassi cartografica e, come la mappa, reca discorsivamente con sé l'illusione di una certezza, l'illusione di una coincidenza referenziale tra la 'scrittura' della terra e la realtà del nostro globo terracqueo. Tuttavia, per il narratore della novella, la geografia è «certezza» non tanto in senso positivistico e scienziato, quanto nel senso di matrice immaginativa, di genitrice di mondi alternativi.

certezza di d'una realtà di vita altrove, lontana e diversa, da contrapporre, volta per volta, alla realtà presente che v'opprime; ma così, senza alcun nesso, neppure di contrasto, senz'alcuna intenzione, come una cosa che è perché è, e che voi non potete fare a meno che sia. Questo, il rimedio che vi consiglio, amici miei. Il rimedio che io mi trovai inopinatamente quella notte.<sup>3</sup>

Nella prima parte della novella, il narratore cita l'opera di Blaise Pascal quale esempio

<sup>1</sup> JÖRG DÜNNE, *Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums*, in *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, a cura di Jörg Döring, Tristan Thielmann, Bielefeld, Transcript, 2008, p. 69.

<sup>2</sup> MASSIMO QUAINI, *op. cit.*, p. 65.

<sup>3</sup> LUIGI PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 211-212.

paradigmatico, sebbene non sempre effettivo e proficuo, di consolazione teologico-filosofica. Come bene intuisce Christine Ott, all'«opposizione verticale», caratteristica di Pascal (piccolezza dell'uomo *versus* grandezza dell'universo, che l'autore dei *Pensée* poi capovolge a maggior lode della mente umana), Pirandello, con il 'rimedio' geografico, contrappone e propone una «relazione orizzontale»: ossia, lo spostamento «della propria realtà individuale dal centro alla periferia, sostituendole, per qualche tempo, un'altra realtà, completamente estranea e perciò indifferente».<sup>1</sup> Ott prosegue le sue argomentazioni cercando di situare in qualche modo questo procedimento nel *frame* esistenziale della scrittura umoristica pirandelliana. Dal canto mio, rimango volentieri nel discorso geo-cartografico. Il 'rimedio' orizzontale, planimetrico, escogitato dal narratore di Pirandello è, a mio modo di vedere, un'operazione cartografica a tutti gli effetti: ossia, lo spostamento su un piano bidimensionale di elementi il cui peso e significato muta a seconda della posizione assegnatagli nel reticolato, nel sistema di coordinate geografiche della mappa. Quest'operazione non differisce molto dalla prassi tipica del Medioevo e della prima età moderna di collocare mostri o terre favolose ai confini del mondo conosciuto (dalla prospettiva del cartografo) e dunque ai margini della carta (o, viceversa, i centri del potere, Gerusalemme, Roma, ecc., al centro). Questo procedimento territorializzante serviva, e serve tuttora, da un lato, a scongiurare paure e ansie, situandole il più lontano possibile, ma anche, dall'altro, a rafforzare l'identità e la coesione di ciò che era considerato interno, intimo, degno di difesa. Nella novella pirandelliana, il narratore assegna diverse 'parti di mondo' ai componenti della sua famiglia per allontanare e in qualche modo scongiurare l'ansia e l'irritazione che gli potrebbero procurare.

Mia moglie, per esempio, è la Lapponia. Vuole da me una cosa ch'io non le posso dare? Appena comincia a domandarmela, io sono già nel golfo di Botnia, amici miei, e le dico seriamente come se nulla fosse:

- Umèa, Lulèa, Pitèa, Skelleftèa...

- Ma che dici?

- Niente, cara. I fiumi della Lapponia.

- E che c'entrano i fiumi della Lapponia?

- Niente, cara. Non c'entrano per niente affatto. Ma ci sono, e né tu né io possiamo negare che in questo preciso momento sboccano là nel golfo di Botnia. E vedessi, cara, vedessi come vedo io la tristezza di certi salici e di certe betulle, là... [...]

- Ma che diavolo dici? Sei pazzo? Io ti sto domandando...

- Sì, cara. Tu mi stai domandando, non dico di no. Ma che triste paese, la Lapponia!...<sup>2</sup>

Una più ortodossa esegesi pirandelliana interpreterebbe forse questo passo conclusivo della novella quale perfetta espressione del metodo umoristico. Tuttavia, non si tratta né di «sentimento del contrario», né di una digressione umoristica – al massimo, forse, di una «finta digressione» –, come sostiene Ott.<sup>3</sup> A mio modo di vedere, l'umorismo di questo testo non discende tanto dai procedimenti noti dell'arte pirandelliana, quanto piuttosto dal fatto, quasi unico, del resto, nella produzione del Nobel siciliano, che il narratore-protagonista traduca l'incontenibile peso esistenziale

<sup>1</sup> CHRISTINE OTT, *Fantasticherie di viaggi. Figure del decentramento in Pirandello e in Verga*, in *Zentrum und Peripherie. Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa (Centro e periferia. Pirandello tra Sicilia, Italia ed Europa)*, a cura di Thomas Klinkert, Michael Rössner, Berlin, Schmidt, 2006, p. 81.

<sup>2</sup> LUIGI PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 212.

<sup>3</sup> CHRISTINE OTT, *op. cit.*, p. 81.

e tridimensionale del quotidiano nell'ordinata bidimensionalità a-prospettica della mappa.

Una carta geografica è per certi versi la più reale delle irrealità: reale perché è un *index* che si fonda sulla credibilità del suo sistema di referenze; irreal, perché nessun occhio naturale, ma neanche una macchina fotografica o una cinepresa potrebbero mai vedere il mondo o una sua porzione così come ce lo rappresenta una carta. Collocando sua moglie in Lapponia, tra fiumi dai nomi esotici, quasi borgesiani, come Ùmea e Skelleftèa, il narratore di Pirandello introduce uno dei più sottili e spiazzanti paradossi della geografia, tanto caro anche a Farinelli:<sup>1</sup> ovvero, che non è tanto la carta a essere una copia della Terra, ma è la Terra una copia della carta.

<sup>1</sup> FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 23.

COMPOSTO, IN CARATTERE DANTE MONOTYPE, DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Aprile 2014*

(CZ2/FG13)

