

Il delirio mistico della folla nell'«Esclusa» di Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

Di Marcello Sabbatino

Il Pirandello de L'esclusa è abbagliato dall'inebriante potere espressivo e drammatizzante della scena. Ripone ancora la sua piena fiducia sulla convinzione che la scrittura delle scene conferisca «ai fatti descritti un carattere unico, rappresentativo, dunque definitivo»

[Indice Tematiche](#)



Immagine dal Web.

Il delirio mistico della folla nell'«Esclusa» di Pirandello

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI
(Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

da ADI – Associazione degli Italianisti

Le folle, che nell'Ottocento irrompono sulla scena politica e sociale dell'Europa, circolano anche per le strade della

narrativa, dove assumono forme mutevoli nella sperimentazione degli scrittori. A inizio Novecento, nelle tre edizioni del romanzo «L'esclusa» (in appendice al quotidiano «La Tribuna» di Roma dal 29 giugno al 16 agosto 1901, in volume a Milano presso Treves nel 1908 e a Firenze presso Bemporad nel 1927), Pirandello racconta la follia della folla, in preda al delirio mistico, durante i festeggiamenti dei santi Cosimo e Damiano. Procedendo tra spintoni e bruschi arresti, la folla avanza senza direzione e si ridicolizza, quasi come in un'opera buffa, in una processione disordinata e bestiale, che dalla frazione sul mare di un grande paese si porta nella parte alta, dove c'è la chiesa dei santi Patroni. La folla, invasata dal trasporto o solo dalla vicinanza del fèrcolo con le effigie dei santi Cosimo e Damiano, si trasforma in censore e condanna Marta all'esclusione per la sua presunta colpa.

Le strade, secondo Philippe Hamon, sono luogo di immagini. Come se non bastassero gli strani incontri possibili percorrendo le vie pietrose, brulle, arse dal sole di alcuni romanzi e quelle ampie, lussureggianti di altri, dall'Ottocento in poi un nuovo soggetto circola per le strade della narrativa: la folla. Scrittori e lettori ne sperimentano le forme varie e mutevoli. L'età della folla diventa anche il tempo della lotta attraverso le folle. Nell'*Esclusa*, nelle vie ignote del grosso paese, il cui nome resta taciuto, si consuma la pazzia rovinosa di una folla furibonda, spiritata, in preda al delirio mistico:

Cento teste sanguigne, scarmigliate, da energumeni, si cacciarono tra le stanghe della macchina, avanti e dietro. Era un groviglio di nerborute braccia nude, paonazze, tra camíce strappate, facce grondanti sudore a rivi, tra mugolii e aneliti angosciosi, spalle schiacciate sotto la stanga ferrata, mani nodose, ferocemente aggrappate al legno. E ciascuno di quei furibondi, sotto l'immane carico, invaso dalla pazzia di soffrire quanto più gli fosse possibile per amore dei Santi, tirava a sé la bara, e così

le forze si escludevano, e i Santi andavano com'ebberi tra la folla che spingeva urlando selvaggiamente.

Il ritmo della prosa assume qui evidenti tratti manzoniani. Com'è una reminiscenza manzoniana la parola «groviglio», cui è stato sottratto l'attributo «penoso», presente nella prima redazione del 1901, che denuncia, al di sotto dell'apparente impersonalità, il parere autoriale. La voce del narratore, ancora lontana dai complessi meccanismi introspettivi dei successivi romanzi umoristi, velata dalla memoria naturalista di una pretenziosa impersonalità, emerge placidamente attraverso un sapiente utilizzo degli aggettivi e dei sostantivi nella rappresentazione della folla. La descrizione coinvolge la competenza lessicale dei lettori, la loro abilità nel declinare famiglie di parole e, esclusivamente per il narratario, nell'intuire le ideologie dell'autore a partire da passaggi testuali precisi.

Il passo della processione in onore dei santi Patroni Cosimo e Damiano «illustra nel modo più esplicito l'immagine della comunità, come Pirandello la delinea, e i modi del suo essere». La rappresentazione, organizzata su un dato concreto e caratterizzata da un evidente andamento mimetico, è una sorta di *ipotiposi* non concentrata in poche righe, bensì spalmata lungo l'intero cap. IX. Essa è strutturata attraverso la distribuzione e la sovrapposizione di differenti piani spaziali. Ma il singolo spazio non corrisponde solo a un piano fisico, bensì anche a una diversa gradazione nell'esaltazione mistica.

Corre per le strade «uno strepito indiavolato» e «urli, grida scomposte che andavano al cielo, fischi spaventevoli di búccine marine»⁸. Il silenzio notturno delle vie è infranto da «quell'invasione fragorosa», da «quella furia infernale»; da per tutto «giù per le vie era un gran fermento di popolo», sintagma, anche questo, dagli echi manzoniani. La «folla fluttuante, stordita, senza direzione», procedendo tra spintoni e bruschi arresti, si ridicolizza, quasi come in

un'opera buffa, in una «disordinata bestiale processione». Questi ultimi aggettivi, che nella prima redazione del romanzo erano più specificamente associati al trasporto del fèrcolo dei due santi Patroni («Deposto in mezzo alla navata centrale s'ergeva il fercolo enorme, massiccio, ferrato, per poter resistere alle scosse del disordinato, bestiale trasporto», da *L'esclusa* 1908 designano la natura stessa di quell'evento. La composizione sociale della ressa è eterogenea: dai pescatori che vestiti di bianco «in tumulto», per «antica abitudine», una volta l'anno dalla borgata sul mare risalgono in città trasportando il fèrcolo dei santi Cosimo e Damiano visti dal popolo come «un santo solo in due persone», agli scalzi miracolati, che «si ritenevano scampati da qualche pericolo o guariti da qualche infermità» e «per voto, andavano in giro per il paese, in peduli, vestiti di bianco come i pescatori» portando un vassoio con le immagini da vendere dei due Santi, e alle «numerose comitive» di donne, uomini, contadini, lavoratori della solfara, che, procedendo in gruppo, affluiva «dalla marina, dai paeselli mondani, da tutto il circondario». Con questo primo piano spaziale interagisce quello più elevato dei fedeli che assistono all'arrivo del fèrcolo dalle finestre, da cui «si sporgevano braccia nude, subito ritirate, e facce pallide di sonno, avvolte in vecchi scialli, in cuffie, in fazzoletti». Lungo le vie e nell'infernale piazza davanti alla chiesa si registra una continua relazione tra la parte bassa dappertutto stipata e i balconi sovrastanti e le finestre gremite: alcune donne buttano fette di pane nero, così «la folla s'azzuffava per ghermirle», mentre i portatori del fèrcolo «imbottavano fiaschi di vino e s'ubriacavano».

Qui la festa religiosa si trasforma quasi in bagordo manesco, non molto diversamente da come avviene in una festa operaia nel *Germinal* di Zola e in alcune novelle pirandelliane:

Giunsero alla fine nella piazza davanti alla chiesuola, rigurgitante di popolo. Il baccano era enorme, incessante; la confusione, indescrivibile. S'erano improvvisate

tutt'intorno baracche con grandi lenzuola palpitanti: vi si vendevano giocattoli e frutta secche e dolciumi, gridati a squarciagola; andavano in giro i figurinaj con le immagini di gesso dipinte, rifacendo il verso degli scalzi miracolati; i frullonaj, tirando e allargando la cordicella del frullo; i gelataj coi loro carretti a mano parati di lampioncini variopinti e di bicchieri:

– *Lo scialacuore! Lo scialacuore!*

E al gajo bando seguiva una distribuzione di scappellotti ai monelli più molesti, che attorniavano i carretti come un nugolo ostinato di mosche.

Tra le due posizioni verticali, però, nello scellerato furore popolare è quella dal basso, ovvero dalla strada, che assume un ruolo di forza:

Ma più volte, giunti allo stesso punto di prima, ecco di nuovo il fèrcolo arrestarsi improvvisamente; tutti gli occhi allora si volgevano alle finestre, e la folla, minacciando, imprecando, costringeva coloro che vi erano affacciati a ritirarsi, poiché era segno che fra essi doveva esserci qualcuno che o non aveva adempiuto alla promessa o aveva fatto parlar male di sé e non era degno perciò di guardare i Santi.

Così il popolo in quel giorno si rendeva censore.

La processione dei fedeli si configura in una luce profana nell'immaginazione delle tre donne serrate nel «bujo» della stanza, le quali si limitano a rivedere con la mente le sequenze già note degli «energumeni» avvolti «tra il fumo e le fiamme sanguigne delle torce» e «vestiti di bianco, in camicia e mutande, coi piedi scalzi». Il popolo «censore» è il maggior nemico di Marta. Con i suoi sotterfugi, i suoi pettegolezzi, le sue bassezze si attribuisce un incarico che gli è alieno. La «folla fanatica» con urla e impropri, picchiando con la testa dei Santi sulla ringhiera di ferro del balcone, condanna Marta per la sua colpa presunta. I santi diventano la «spada del castigo» e «l'aggressione si consuma con la stessa

intensità selvaggia con cui la scena è stata descritta». La censura assume una dimensione pubblica, perché il popolo agisce, almeno al livello della *fabula*, come una setta. Se Dio giudica e condanna il colpevole, la folla in preda al cieco fanatismo può condannare la donna adultera. Alla punizione *post mortem* divina si sostituisce il castigo *ante mortem* degli uomini. In virtù della devozione ai santi Patroni del grosso paese – capaci di proteggerlo dalle incombenti epidemie di colera – i fedeli si attribuiscono la funzione di giudici. Il passaggio, però, resta vizioso: invasati dal trasporto o solo dalla vicinanza del fèrcolo con le effigie dei santi Cosimo e Damiano, il quale nelle ristrette vedute popolari e in una festa paesana si trasforma in uno scettro di potere, i devoti divengono i nuovi protettori del paese. Una pratica devozionale si trasforma in un delirio mistico e in una esemplare punizione, morale e sociale. Marta è condannata all'*esclusione*.

La rappresentazione realistica della festa è sapientemente guidata dalla voce autoriale che, come abbiamo già accennato, sfilaccia il tessuto oggettivo del racconto attraverso un ponderato utilizzo delle parole che delimitano i tratti e i comportamenti della folla. Come Manzoni utilizza l'immagine della tempesta che, imperiosa e sconvolgente, s'abbatte contro qualcosa senza possibilità di essere contrastata, simbolo, nel grande mito romantico, del potere infinito della natura distruttrice delle caduche opere umane, così Pirandello definisce la folla spiritata dei fedeli come una tempesta marina: «come dal mare stesso in tempesta». Inoltre, con un uso quasi manzoniano delle similitudini, come “similitudine gnoseologiche”, necessarie per delimitare tratti essenziali e caratterizzanti, gli individui della ressa bestiale sono paragonati a quell'animale che nell'opera di Pirandello diviene simbolo di morte, la mosca: «come un nugolo ostinato di mosche». La potenza dell'ironia con cui è stato strutturato l'intero passo trasforma la festa popolare in un'orda.

Il Pirandello dell'*Esclusa* è abbagliato dall'inebriante potere espressivo e drammatizzante della scena. Ripone ancora la sua piena fiducia sulla convinzione che la scrittura delle scene conferisca «ai fatti descritti un carattere unico, rappresentativo, dunque definitivo», corrispondente «a un momento accentuato della curva drammatica: un atto importante vi si verifica, le personalità vi si rivelano, i sentimenti dominanti, i conflitti vi esplodono». L'aderenza ai grandi modelli dei romanzieri ottocenteschi è provata dalla pittura delle grandi scene di massa, cui difficilmente avrebbero rinunciato Manzoni nel suo preciso quadro storico e i De Goncourt o Zola nei loro grandi affreschi sociali. Se Manzoni affila la lama dell'ironia che gli garantisce una posizione di diffidente superiorità rispetto alla furia scellerata delle masse milanesi in tumulto, i De Goncourt o Zola, confinati nelle più ristrette barriere del naturalismo, abbandonano ogni velatura ironica, pur senza rinunciare a evidenziare i caratteri grotteschi del dipinto.

Nel passo analizzato dell'*Esclusa*, lo spirito ironico non agisce in modo velato e tramuta una processione religiosa in una parata circense. I tratti particolarmente aspri dell'ironia inneggiano al grottesco, che nelle tre redazioni del romanzo cresce e matura, parallelamente alla riflessione sull'umorismo. Come si evince dal cap. IX della prima parte dell'*Esclusa*, il grottesco pirandelliano conserva e riutilizza almeno due tratti del grottesco romantico. Il primo è la follia della festa, giocosa e parodica nel Medioevo e Rinascimento con funzione aggregante della folla popolare, ma cupa e tragica nei tempi moderni del grottesco romantico con il conseguente isolamento dell'individuo. Nell'*Esclusa*, durante la festa in onore dei santi protettori, i singoli partecipanti sono isolati entro una follia bestiale e rovinosa. Ognuno resta chiuso nel «bujo» dell'ignoranza e delle superstizioni. La festa produce una somma di individui, ma non riesce ad aggregarli in una comunità. Il secondo tratto distintivo del grottesco romantico, riutilizzato da

Pirandello, è la predilezione per la notte e l'oscurità. La grande poesia dal Romanticismo a Baudelaire si batte per la conquista dell'ombra. «“Soit!” / Et l'ombre fut» canta Hugo in risposta ad un atto di accusa e le poesie di Baudelaire incitano la vista dell'ombra nei suoi cupi ritratti di città. In tutta la scena pirandelliana della processione dominano il silenzio notturno delle strade, interrotto dall'arrivo rumoroso dei pescatori che portano il fèrcolo, e un «bujo» raggelante. Il ritorno martellante di lemmi, che rientrano nel campo semantico dell'oscurità, denota in modo ineluttabile il mondo in cui si muovono i personaggi.

L'intera scena è accompagnata da un tocco costante che si ode in sottofondo. Il suono delle campane, che, nel momento di massima agitazione, all'arrivo del fèrcolo, mima l'atteggiamento di quella «mischia disperata»: «e le campane rintoccavano, come impazzite dagli urli della folla». Una sorta di gara si scatena tra le chiese del luogo: «Le campane in alto sonavano a distesa su quel fermento, e le campane delle altre chiese rispondevano in distanza». Nell'universo pirandelliano il suono della campana ha sempre una forte rilevanza sociale. Esso è il rumore metallico simbolo dei tempi e dei meccanismi sociali. È il richiamo sonoro della vita associata. Così avviene in molte novelle o, in un caso quasi emblematico, nell'ultimo capitolo di *Uno, nessuno e centomila*, quando il protagonista lascia alle spalle la città e i suoni delle campane per la sua fuga finale. La voce delle campane, che da lontano sembra richiamare per l'ultima volta Vitangelo Moscarda, funge da appello risolutivo all'uomo fuggente. Anche nel cap. III, *Parte prima dell'Esclusa* il tocco della campana accompagna i primi momenti mattutini della ripresa della vita sociale:

Egli dal letto, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardava le imposte. Giù per la strada cominciava il trànsito continuo dei carri, ed era come se gli passassero per la mente: li vedeva,

così giacente e compreso ancora dal tepore del letto e della camera, con l'anima appena risentita. Di fuori, il giorno... il lavoro... Gli operaj, seduti l'uno accanto all'altro sul marciapiedi, aspettano che s'apra il portone della concerìa. Ecco, suona la campana, entrano, a due a due, a tre, allegri o taciturni, con un fagottino sotto il braccio-

Il segmento «suona la campana» è assente in *Esclusa 1901*, ed è introdotta solo a partire dall'edizione del 1908. Come un gong esso scandisce l'inizio dell'attività lavorativa, mentre qualcuno nell'ombra sta a guardare quanto avviene in strada. È lo sguardo di Francesco Ajala, che, dopo una notte insonne, contempla il riavvio di quella vita sociale da cui egli, per sua stessa decisione irremovibile, è bandito. Anche in questo caso, come per Vitangelo Moscarda, quel suono metallico rappresenta un ultimo richiamo, un'estrema sollecitazione. La posizione di Francesco Ajala qui è analoga a quella delle tre donne nel capitolo della processione analizzato. E non solamente perché, molto semplicemente, sono nella stessa posizione fisica: dall'alto, in una camera buia osservano tra le fessure delle imposte il moto degli individui nella strada sottostante. In ambedue le situazioni l'occhio di chi guarda è isolato dalla massa, dei lavoratori che ricominciano la loro attività o dei fedeli nel momento della processione. La persona che non sa o non vuole mischiarsi con la folla risiede in un isolamento sdegnoso. I rintocchi delle campane, sentiti come un segnale d'avvertimento proveniente da un orizzonte già troppo distante, sanciscono unioni e legami da cui ci si è allontanati per sempre. La società di Pirandello, contrariamente a quanto credeva Vico, e più conformemente ad un'idea verghiana di progresso, avanza velocemente, lasciando soggetti inermi che ne sfidano gli statuti. Lo sguardo dell'autore si posa su questi inermi, che, però, non sono dei "vinti" ma sono i suoi campioni. I grandi soggetti pirandelliani, infatti, sono malati cronici, pazzi reali o fasulli, fantasmi che s'aggirano per le strade ormai

privi d'identità oppure donne sposate che, in modi diversi, sfidano le prigioni dell'esilio in cui sono confinate dai loro mariti. In questo quadro bieco Pirandello non intende riflettere sulla direzione che il movimento del progresso sta perseguendo, come in Verga, ma il suo occhio senza palpebre, incapace di chiudersi per non lasciar sfuggire alcun particolare, mette al centro della scena l'interiorità dei suoi personaggi con le loro paure più remote e i loro affanni più segreti. Ad avere la centralità nel quadro della folla è sempre il singolo soggetto: Marta segregata nel buio della sua camera, intenta a guardare di sotto, nascondendosi il volto. La rappresentazione del delirio mistico della ressa dei fedeli, alla fine, è utile in un'ottica di arricchimento descrittivo del carattere di Marta.

Marcello Sabbatino

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)