

Rotture nette e recuperi latenti: Joyce e Pirandello nei confronti della tradizione letteraria

Karl Chircop

karl.chircop@um.edu.mt

Riassunto: La mia indagine si propone come ipotesi di lavoro due tendenze letterarie analoghe, le quali mi permettono di specificare il contributo innovativo delle opere di James Joyce e Luigi Pirandello al modernismo. Queste due tendenze comportano sia la tendenza di segnare delle forti rotture con la tradizione letteraria sia l'altra tendenza di recuperare aspetti precedenti della tradizione. Le mie comparazioni tra Joyce e Pirandello sul piano metaforico, nel senso di usare l'uno come reagente per leggere l'altro e viceversa, conferiscono uno spazio dialettico di connessioni e sconessioni dalla tradizione letteraria senza le quali lo studio dell'evoluzione del romanzo e del teatro moderno sarebbe incompleto. James Joyce e Luigi Pirandello furono motivati da un atteggiamento estetico comune che li spinse a rivisitare e trasformare i generi del romanzo e del teatro rispettivamente. Però con la loro revisione del genere, Joyce e Pirandello non si limitano solo ad un superamento o ad una sovversione, ma giungono anche alla conservazione e alla riconnessione problematica ad alcune strutture letterarie operanti in precedenza alla loro scrittura. Anche se si continua a considerare Joyce e Pirandello come gli scardinatori del romanzo e del teatro rispettivamente, sarebbe incompleto presentarli unicamente in questo modo. Un modo per concettualizzare meglio queste rotture radicali di Joyce e Pirandello dalle forme teatrali e romanzesche, può essere di vederle tramite quello che Jean-François Lyotard, ricorrendo al concetto del sublime, individua come il desiderio di presentare l'impresentabile e che chiama il postmoderno (o definisce come discrimine tra modernismo e postmodernismo).

Parole chiave: Luigi Pirandello, James Joyce, Jean-François Lyotard, impresentabile, Modernismo, Postmoderno, teatro, romanzo

Connecting and Disconnecting from Literary Tradition: Joyce and Pirandello

Abstract: This paper shall be looking into two analogous literary tendencies which highlight the innovative contribution of James Joyce and Luigi Pirandello to Modernism. I perceive these two tendencies as simultaneously disconnecting from, as well as connecting to, literary tradition. My metaphorical comparison of Joyce and Pirandello, by using one to cast light on the other, confers an analysis of their (dis)connections vis-à-vis literary tradition; hence I postulate that this reading is fundamental to understand the evolution of the modernist novel and theatre. Joyce and Pirandello were motivated by a common aesthetic attitude that made them indulge in the transformation of the genres of the novel and theatre respectively. However, one must note that, by such a confrontation of the genres, these writers did not limit themselves to a superseding act or a deconstruction, but also arrived to a problematic conservation of certain literary structures antecedent to their own innovations. Hence, portraying Joyce and Pirandello solely as revolutionary confrontations to the genre would be incomplete. A possible way of differentiating their sense of (dis)connections from tradition would be by filtering them through Jean-François Lyotard's concept of the sublime which defined the nature of the unrepresentable in the post-modern domain (and hence distinguishing between the modernist and the post-modern tendencies in modern contemporary thought).

Introduzione

James Joyce e Luigi Pirandello furono motivati da un atteggiamento estetico comune che li spinse a rivisitare e trasformare radicalmente i generi del romanzo e del teatro rispettivamente. Anche se non furono influenzati a vicenda, tramite vie diverse arrivarono a trasformare e segnare delle rotture serie con la narrativa e il teatro tradizionale. Joyce e Pirandello sono ormai diventati due termini emblematici,

l'aggettivazione dei quali ('joyciano' e 'pirandelliano') è diventata un punto di riferimento per definire il distanziamento della letteratura modernista dalla tradizione letteraria. Infatti, lo *Ulysses* di Joyce e la trilogia del metateatro di Pirandello hanno creato una nuova forma di romanzo e di teatro, rispettivamente, nella scala globale dei generi letterari che evidenziano palesi segni di rottura nei confronti dei temi e delle metodologie narrative della tradizione letteraria. Entrambi gli autori hanno lavorato ad una dinamica complessa di revisione delle strutture e delle tendenze dei generi romanzesco e teatrale, senza la quale il romanzo e il teatro moderno non sarebbero divenuti quello che sono oggi. In questo saggio, postulo l'idea però, che con la revisione del genere, Joyce e Pirandello non si limitano solo ad un superamento o ad una sovversione, ma giungono anche alla conservazione, anzi, ad una riconnessione problematica con alcune strutture letterarie operanti in precedenza nella tradizione artistico-letteraria in cui crebbero. Anche se si continua a considerare Joyce e Pirandello come gli scardinatori del romanzo e del teatro tradizionale rispettivamente, sarebbe incompleto presentarli unicamente in questo modo.

I recuperi latenti

Ulysses trasforma il genere del romanzo tramite la sostituzione del metodo narrativo tradizionale con quello mitico, il quale consisteva nella contrapposizione di momenti del poema omerico a situazioni parallele di realismo narrativo. Infatti, nei ricordi di Frank Budgen sulla genesi di *Ulysses*, e anche in una lettera di Joyce a Carlo Linati, si può evidenziare chiaramente l'intento di Joyce di recuperare sia le dimensioni del mito che quelle dell'epica nelle indicazioni sul subtesto che viene adoperato per il romanzo. Nel 1918, quando ha già scritto all'incirca un quarto del romanzo, Joyce confida a Budgen due definizioni del suo romanzo: '*My book is a modern Odyssey. Every episode in it corresponds to an adventure of Ulysses*';¹ '*My book is the epic of the human body*.'² Poi nella lettera del 21 settembre 1920 a Linati, Joyce scrive 'La mia intenzione è di rendere il mito *sub specie*

1 Frank Budgen, *James Joyce and the making of Ulysses* (London, 1972), 20.

2 Ibid., 21.

temporis nostri.³ Nel 1923, un anno dopo la pubblicazione di *Ulysses*, T.S. Eliot recensisce il romanzo di Joyce nella rivista *The Dial* dove esprime l'idea che uno dei meriti del romanzo di Joyce era appunto quello di non essere un romanzo: '*I am not begging the question in calling Ulysses a "novel"*'.⁴ Contrariamente al duro parere di Eliot sull'anti-romanzo, Giorgio Melchiori, nel saggio *Joyce: il mestiere dello scrittore*, ricorda come Joyce ha ripetutamente definito il suo libro 'un romanzo'. Melchiori indica che, nel 1922, *Ulysses* diventa il recupero concreto di una serie di elementi tratti dalla tradizione narrativa inglese che iniziano con la definizione che Henry Fielding aveva dato del romanzo nel 1742 nella prefazione a *Joseph Andrews* (anch'esso costruito sul modello dell'*Odissea* e del *Don Quixote* di Cervantes): '*a comic Epic-Poem in Prose*'.⁵ Con questo termine Fielding sicuramente intendeva una rappresentazione della vita contemporanea sul modello dell'epica classica per creare un contrasto ironico tra gli elementi antieroiici del vissuto quotidiano e lo stile solenne del genere epico.⁶ Melchiori insiste che accanto alla definizione di Fielding vanno presi in considerazione la narrativa psicologica e soggettiva di Samuel Richardson (1689–1761), gli esperimenti verbali di Tobias Smollet (1721–71), e soprattutto l'influenza di Lawrence Sterne (1713–68), che con i suoi meccanismi linguistici e associativi anticipa la tecnica dello *stream of consciousness*. Melchiori dunque conferma l'idea che, tramite il recupero di un dato numero di influenze, Joyce riesce non solo a trasformare ma anche a rivisitare aspetti precedenti del genere del romanzo. Sono d'accordo con Melchiori quando postula l'idea che – attraverso il recupero di tutti questi elementi, forse a prima vista latenti in *Ulysses*, insieme al riso grottesco e la veridicità mimetica – Joyce abbia riconciliato nel suo romanzo il precedente conflitto tra realismo e simbolismo che aveva così seriamente compromesso la sopravvivenza del romanzo alla fine dell'Ottocento. Il recupero delle dimensioni epiche e comiche in *Ulysses* permette così a Joyce di riconciliare elementi precedenti del romanzo e creare simultaneamente uno stile

3 James Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard Ellmann (Londra, 1975), 270.

4 T.S. Eliot, 'Ulysses, Order and Myth', in *Selected Prose of T.S. Eliot*, a cura di Frank Kermode (Londra, 1975), 177.

5 Henry Fielding, *Joseph Andrews*, a cura di R.F. Brissenden (Londra, 1985), 25.

6 Giorgio Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore* (Torino, 1994), 117.

parodico del quotidiano che provoca la grande revisione del genere per cui è apprezzato questo romanzo.

Nonostante la revisione delle tecniche narrative che Pirandello attua con i romanzi *Il fu Mattia Pascal*, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e susseguentemente con *Uno, nessuno e centomila*, gli esempi più radicali della revisione del genere vanno ricercate nell'ambito teatrale dell'autore. La grande vocazione di Pirandello per il teatro è decisamente diversa dall'esperienza narrativa di Joyce, però cammina sui binari paralleli della revisione e del recupero. La passione di Pirandello per il teatro si manifesta precocemente – all'età di 12 anni scrive una commedia, oggi persa, intitolata *Barbaro* – però il drammaturgo approda al teatro italiano molto tardi, quando ha 43 anni, nel 1910, e rappresenta i due atti singoli *La morsa* e *Lumie di Sicilia*. Prima era molto impegnato nella composizione di romanzi e novelle, però nei suoi saggi ha già cominciato ad affrontare i problemi legati alla revisione del teatro contemporaneo. Alcuni dei primi concetti appaiono nel saggio del 1890, *La menzogna del sentimento nell'arte*, in cui osserva in maniera nostalgica che l'uomo contemporaneo ha perso quel senso dell'armonia che era così vitale al teatro greco classico, 'derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo' perché 'non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati' (SPSV:870).⁷ Nel saggio 'L'azione parlata' del 1899, Pirandello allude alla sua percezione dell'autonomia dei personaggi quando critica il panorama desolante del teatro borghese in cui i drammaturghi avendo 'concepito il fatto, pensano ai personaggi, cercano i più idonei a dimostrarlo' (SPSV:1016). La revisione radicale del genere teatrale avviene in alcuni tratti della trilogia del metateatro: i personaggi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) affrontano il regista e gli attori (nella prefazione del 1925 leggiamo che avevano già assillato l'autore);

7 Nel corso di questo saggio tutti i riferimenti alle opere di Pirandello e Joyce si faranno con le seguenti abbreviazioni (come di consueto per tutti gli studiosi pirandelliani e joyciani): i. **SPSV** per Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, 2da ediz., a cura di Manlio Lo Vecchio Musti (Milano, 1965); ii. **MNI** per Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, vol.I (Milano, 1997); iii. **SI** per Luigi Pirandello, *Pirandello: saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani (Milano, 2006); iv. **U** per James Joyce, *Ulysses*, a cura di Hans Walter Gabler con Wolfhard Steppe e Claus Melchior (London, 1989). Per le opere pirandelliane, la cifra dopo i due punti indica la pagina citata; per l'opera joyciana la cifra prima dei due punti indica il capitolo mentre quella dopo indica i paragrafi di *Ulysses*, secondo l'edizione ufficiale di Gabler-Steppe-Melchior.

in *Ciascuno a suo modo* (1924) si instaura uno scontro tra l'autore, gli spettatori, e gli attori; in *Questa sera si recita a soggetto* (1929) gli attori diventano i personaggi e il regista. Però, a parte tutte queste novità, non bisogna dimenticare che nel suo teatro Pirandello recupera la maschera; è un recupero che investe la stessa natura della sua poetica perché legato al concetto dell'umorismo e della dialettica conflittuale tra Vita e Forma. La maschera pirandelliana trova uno dei suoi sviluppi più alti nei *Sei personaggi* quando, nelle didascalie della versione del 1925, Pirandello distingue i personaggi dagli attori e suggerisce che quelli portino in scena delle maschere leggere a significare la fissità della loro condizione: 'Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale' (MN1:54).

Pirandello subisce anche l'influenza di drammaturghi che erano anch'essi una reazione al teatro borghese di fine Ottocento. Dopo essere rimasto indifferente alle proposte sulla rappresentazione della tragedia nel teatro di D'Annunzio e Ibsen, Pirandello, ancora saggista e romanziere, assiste alla rottura dello spazio teatrale provocata dai futuristi Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, e Bruno Corra. Il teatro futurista stava reagendo alla prevedibilità pedantica del teatro borghese e di conseguenza proponeva il teatro alogico che era molto denso, costituito da tanti frammenti incoerenti che venivano recitati da bambole elettriche. Pirandello rimane distante da questo movimento iconoclasta, però ne recupera l'idea fondamentale dello spazio metateatrale, come anche la frantumazione dell'assolutezza dell'opera teatrale presentata in scena. Infatti, sarà Marinetti stesso a scrivere nella rivista d'arte futurista *Noi* nel 1924 – l'anno della prima di *Ciascuno a suo modo* – che 'Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai Futuristi.'⁸ Un altro recupero attuato da Pirandello deriva dalla rivoluzione del teatro grottesco italiano, la cui attività comincia il 26 maggio del 1916 al Teatro Argentina con la prima della *Maschera e il volto* di Luigi Chiarelli. Questa commedia segna una

8 Filippo Tommaso Marinetti, 'Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile', in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria (Milano, 1996), 170–1. Originariamente pubblicato nella rivista d'arte futurista *Noi* (I, II serie, marzo 1924).

svolta importante nel teatro italiano che coinvolge anche Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli, ed Enrico Cavacchioli, i quali contribuiscono a rimodellare l'azione scenica come una proiezione della psicologia e delle passioni dei personaggi, costringendoli in questo modo a perdere la loro natura realistica e trasformandoli in dei personaggi-fantoccio. Le opere del teatro grottesco avevano molte affinità con i concetti dell'umorismo e del riso sviluppati da Pirandello nei romanzi e nelle novelle, i quali non avevano ancora trovato un'espressione eloquente nel teatro. La fusione pirandelliana tra la tragedia e il riso grottesco, con l'esplicito riferimento al suo umorismo, è stata espressa eloquentemente nel saggio *Ironia* del 1920 in cui Pirandello allude a quando 'si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo' (SI:1083).

Le rotture radicali con la tradizione tramite l'impresentabile

La revisione del genere attuata nelle opere di Joyce e Pirandello sembra precedere l'idea poststrutturalista che identifica le modifiche e gli spostamenti degli elementi costitutivi dell'*episteme* moderna. È Foucault infatti che intuisce che 'L'intera episteme moderna [...] era legata alla scomparsa del Discorso e del suo regno monotono, allo slittamento del linguaggio sul versante dell'oggettività ed alla sua ricomparsa molteplice.'⁹ Joyce e Pirandello sembrano agire in maniera parallela a questo fenomeno perché interrogano, relativizzano e dislocano la mimesi, la quale per essi altro non è che il riflesso di un linguaggio (o più linguaggi) mosso da una realtà sempre relativa e molteplice. Dunque il senso 'epistemico' del procedere joyciano e pirandelliano potrebbe consistere nello destabilizzare il Discorso – inteso come *discourse*, cioè le categorie filosofiche come la verità, la realtà, l'identità, ecc. – e di mostrarne l'indeterminatezza di fronte alla rappresentazione.

Un modo per concettualizzare meglio le rotture radicali di Joyce e Pirandello dalle forme teatrali e romanzesche, può essere di vederle tramite quello che Jean-François Lyotard, ricorrendo al concetto del

9 Michel Foucault, *Le parole e le cose*, traduzione italiana di Emilio Panaitescu (Milano, 1985), 412.

sublime, individua come il desiderio di presentare l'impresentabile e che chiama il postmoderno (o definisce come discrimine tra modernismo e postmodernismo). Vorrei specificare che gli argomenti di Lyotard mi servono solo come punto di partenza di un argomento che lo lega all'operazione di svecchiamento del linguaggio e delle convenzioni generiche attuate da Joyce e Pirandello. Questa distinzione è un modo che mi permette di capire una differenza nel tipo e nelle forme di sperimentazione condotte dai due autori, piuttosto che una tendenza critica formalizzabile separatamente.

Il saggio del 1982 'Answering the Question: What is Postmodernism?',¹⁰ in cui Lyotard associa Joyce e Proust con l'impresentabile, fornisce un reagente per capire meglio la frantumazione della mimesi nelle opere di Joyce e Pirandello. Per Lyotard *'The works of Proust and Joyce both allude to something that does not allow itself be made present.'*¹¹ Questa allusione a qualcosa che non si lascia rappresentare, secondo Lyotard, è un *modus operandi* essenziale degli scrittori che appartengono all'estetica del sublime. Lyotard dichiara che *'Joyce makes us discern the unrepresentable in the writing itself, in the signifier'*, e cioè nella lingua. Joyce tramite la lingua, e anche Pirandello tramite l'azione scenica del metateatro, hanno tentato di discernere e rappresentare una realtà impresentabile. Le idee di Lyotard sul senso dell'impresentabile in Joyce si possono applicare alle tendenze analoghe di Pirandello verso l'impresentabile. Il caso più evidente è il brano dove Lyotard parla delle trasformazioni estetiche di Joyce: *'The whole range of available narrative and even stylistic operators is put into play without concern for the unity of the whole, and new operators are tried.'*¹² Ho già accennato in questo saggio come Joyce attua una trasformazione del romanzo tramite la sua sperimentazione con nuovi meccanismi narrativi, un'attività che anche Pirandello svolge continuamente nel metateatro. Si può anche intendere la *'unity of the whole'*, a cui si riferisce Lyotard, come il modo tradizionale di concepire il romanzo o anche il teatro, che Joyce e Pirandello trasformano inserendovi il sentimento dell'impresentabile.

10 Jean-François Lyotard, 'Answering the question: What is Postmodernism?', traduzione inglese di Régis Durand, in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduzione inglese di Geoff Bennington e Brian Massumi (Minneapolis, 1984), 80.

11 Lyotard.

12 Ibid.

Nel caso di Joyce, Lyotard spiega come la morfologia e il lessico del linguaggio letterario non vengono più accettati passivamente ma sono percepiti come limiti all'espressione dell'impresentabile: *'The grammar and vocabulary of literary language are not accepted as given; rather, they appear as academic forms, as rituals originating in piety (as Nietzsche said) which prevent the unrepresentable from being put forward.'*¹³ Un esempio lampante in *Ulysses* in cui scompare un aspetto importante del linguaggio letterario, la punteggiatura, è il lungo soliloquio interiore e flusso di coscienza semiosciente di Molly nel capitolo 18 'Penelope'. Nel caso di Pirandello, sono l'unità scenica tradizionale e i vari elementi del teatro borghese che ostacolano la sua esigenza dell'espressione dell'impresentabile, infatti vengono screditati nettamente dallo spazio metateatrale, dall'autonomia dei personaggi, e dall'umorismo pirandelliano.

Nel seguente schema si confrontano alcuni elementi dell'impresentabile in Joyce e in Pirandello alla luce della distinzione di Lyotard tra l'impresentabile moderno e quello postmoderno:

| | L'estetica del sublime | Il significante | Caratteristiche |
|------------|------------------------------|--|--|
| Pirandello | L'impresentabile moderno | I meccanismi metateatrali della trilogia | La nostalgia di un centro di stabilità ancora vincolata alla scena |
| Joyce | L'impresentabile postmoderno | I linguaggi di <i>Ulysses</i> | Un'apoteosi dell'impresentabile |

Lyotard spiega che l'estetica moderna è un'estetica del sublime, però è caratterizzata dall'elemento nostalgico, cioè concepisce l'impresentabile negli elementi che non sono presenti, mentre continua ad offrire ai suoi lettori o spettatori ancora il piacere o la consolazione della forma artistica: *'Modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer the reader or viewer matter for solace and pleasure.'*¹⁴ Il senso dell'impresentabile espresso da Pirandello

13 Ibid, 80-1.

14 Ibid, 81.

sembra appartenere a questa prima distinzione ‘moderna’ perché rimane vincolato alla scena benché smonti alcune strutture tradizionali del teatro. Il metateatro pirandelliano rivela tanto l’impresentabile quanto la nostalgia di un centro o della stabilità scenica che possa essere oggetto della mimesi. In questo saggio si è già visto che Peter Szondi, nel saggio ‘Theory of the Modern Drama’, propone che nei *Sei personaggi* Pirandello non riesce ad annientare completamente la coesione drammatica del genere teatrale.¹⁵ Anche Wladimir Kryszinski nel *Paradigma inquieto* ribadisce il fatto che, nonostante che Pirandello rappresenti una decostruzione di codici teatrali e rappresentativi, egli non dà vita a forme teatrali radicalmente nuove, come avevano fatto Joyce e Artaud.¹⁶

La natura dell’impresentabile in Joyce è d’altro canto caratterizzata da elementi postmoderni. *Ulysses* è un romanzo modernista del 1922 in cui l’elemento nostalgico della forma tradizionale del romanzo è quasi assente perché Joyce nega spesso al lettore il piacere delle forme – quel ‘*solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable*’, per usare le parole di Lyotard.¹⁷ Anche il critico joyciano Andrew Gibson dichiara che ‘*Joyce’s is not a nostalgic and backward-looking aesthetics of presence which aims to celebrate a bygone culture by definitively ‘preserving’ it*’.¹⁸ Inoltre, questi momenti vengono creati da Joyce intenzionalmente per accrescere il senso dell’impresentabile, sono appunto ‘*new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable*’.¹⁹ Sembra che Joyce giubili dell’abilità di concepire nuove immagini e concetti, lasciando alla forma stessa il compito di metterli in rilievo, rifiutandosi di aderire alle forme riconoscibili del genere o della tradizione. Alcuni esempi di capitoli interi di *Ulysses* che negano al lettore impreparato il piacere di un’estetica riconoscibile e familiare sono i già menzionati capitolo 17 ‘Ithaca’ e il capitolo 18 ‘Penelope’. Dunque a differenza dell’impresentabile postmoderno di Joyce, l’impresentabile moderno

15 Peter Szondi, *Theory of Modern Drama*, edited by Michel Hays (Cambridge, 1987), 80.

16 Wladimir Kryszinski, *Il Paradigma Inquieto*, a cura di Corrado Donati (Napoli-Roma, 1988), 57–8.

17 Lyotard, 81.

18 Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (Edinburgo, 1996), 172.

19 Lyotard, 81.

del metateatro di Pirandello non cerca nelle sue rappresentazioni metateatrali l'apoteosi dell'impresentabile tramite l'apertura infinita delle possibilità di significato del testo teatrale. Robert S. Dombroski conferma questo punto quando scrive sulla metafora della follia in *Enrico IV* e rileva che non c'è in Pirandello 'un qualche esempio di anarchia verbale o la tendenza a creare gli effetti allitterativi o ritmici dell'eloquio schizofrenico, che noi spesso incontriamo nelle opere di Joyce, Beckett e Ionesco'.²⁰ Un'altra conferma in questa direzione arriva da Andrew Gibson che sostiene che '*In the later parts of Ulysses and Finnegans Wake, Joyce produces a brawling, demotic cacophony of voices whilst simultaneously conferring an almost hieroglyphic inscrutability upon the discourse in which he does so.*'²¹ Infatti in *Ulysses* la dimensione della non linearità della poetica di Joyce è rappresentata sinteticamente nella frase '*from the sublime to the ridiculous is just a step*' (U15:2401-2). Ovviamente, non intendo dire che l'impresentabile nelle ultime opere joyciane sia una strategia costante e coerente, infatti Joyce è anche noto per la sua arte di fare precipitare la narrazione da momenti alti e sublimi a momenti comici tipici del quotidiano, dell'assurdo e dell'ordinario tramite forze gravitazionali caratterizzate dalla follia. Nella trilogia del metateatro Pirandello allude in maniera coerente e costante all'impresentabile per mezzo di situazioni assurde e paradossi esistenziali, ma non per farne sentir meglio la presenza. Il sentimento di fondo dell'impresentabile pirandelliano è sempre nostalgico di un'armonia epistemica ormai perduta, come i sei personaggi che desiderano tanto farsi rappresentare da una compagnia teatrale. Il senso dell'impresentabile pirandelliano serve a rimpiangere la presentabilità della verità oggettiva irrevocabilmente scissa e non ad oscillare tra un'estetica del sublime e quella del ridicolo. Non credo che sia l'intenzione di Pirandello presentare un testo teatrale che abbia l'unico scopo di aprirsi a più possibilità di interpretazioni e voci, e magari compiacersene proprio come fa Joyce con *Ulysses*, un romanzo anticonvenzionale che descrive Bloom, Stephen o Dublino ai lettori ma che offre tante nuove possibilità di narrazione che si aprono al romanzo nel Novecento.

20 Vedi Robert S. Dombroski, 'Follia come metafora in Enrico IV', in *Pirandello e il Teatro*, a cura di Enzo Lauletta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1992 (Milano, 1993), 351.

21 Gibson, 173.

Karl Chircop is senior lecturer of Italian language and literature at the University of Malta Junior College. In 2010 he has read a PhD in co-tutelle with the universities of Malta and Tor Vergata (Rome). He has participated in international conferences in Prague, Dublin, Belfast, London, Bari, Salzburg, Rome and Naples and he regularly publishes his papers in the conference proceedings or in periodicals. His monograph *Maschere della Modernità: Joyce e Pirandello* (Florence, 2015) was launched at the Istituto Italiano di Cultura in 2016. He is active in the editorial board of the *Mediterraneità Europea* section in the periodical *Sinestesieonline*, for which he has organized an international conference in Malta in April 2016. He is also co-editor of a new series of critical studies on the literature of migration entitled *In between spaces: le scritture migranti e la scrittura come migrazione*. The first volume of the series which has been published in ebook format in 2017 by Edizioni Sinestesie is entitled *In between spaces: percorsi interculturali e transdisciplinari della migrazione tra lingua, identità e memoria*. He is active in the Faculty of Education and in the Centre for Liberal Arts and Sciences (CLAS) of the University of Malta. His research interests are Dante, Cervantes, Pirandello, Joyce, Kafka, Tabucchi, and Modernism.