

Teorie pedagogiche e pratiche educative

Bollettino *on line*

della Fondazione "Vito Fazio-Allmayer"

Anno XLIV, n. 2, luglio-dicembre 2015

Dall'ironia all'umorismo: il caso Pirandello

di Epifania Giambalvo

come citare:

Epifania Giambalvo, *Dall'ironia all'umorismo: il caso Pirandello*, in "Bollettino della Fondazione "Vito Fazio-Allmayer", Anno XLIV, n. 2, luglio-dicembre 2015, pp. 29-38.

della stessa autrice nei numeri precedenti:

Franco Salvo interprete di Fazio-Allmayer, XLI, 1, 2012

Pluralismo e pedagogia della differenza, del dialogo (...), XLII, 1, 2013

Risposta di Fanny Giambalvo a Mario Manno, XLIV, 1, 2015



Edizioni della Fondazione "Vito Fazio-Allmayer", Palermo

DALL'IRONIA ALL'UMORISMO: IL «CASO PIRANDELLO»

Dire cos'è l'ironia non è certo facile. Fra le diverse definizioni quella più accreditata, a partire da Cicerone¹, è che essa sarebbe un tropo col quale si dice il contrario di quel che si pensa o di quel che si vuole fare intendere agli altri. Ma questa definizione non tiene conto di alcuni aspetti psicologici e pragmatici dell'ironia, la quale non sempre è connotata da una contrapposizione fra quel che si dice e quel che si pensa, mentre invece comporta sempre, in forma più o meno esplicita, un atteggiamento critico, relativistico, decostruttivo e, insieme a questo, il gioco, lo scherzo, la burla, la derisione. Essa si rivela del tutto inadeguata quando si fa dell'ironia sull'ironia, poiché, in tal caso, si direbbe il contrario del contrario di quel che si pensa e, cioè, esattamente quel che si pensa o, facendo dell'ironia sull'ironia dell'ironia, si attiverebbe un processo all'infinito, contraddistinto, in ogni fase, dal contrario di un contrario.

Stando così le cose, forse è meglio abbandonare, insieme con la definizione di cui sopra, l'idea di dover trovare un'adeguata definizione dell'ironia e ciò al fine di evitare che in tale definizione possano non rientrare eventi o giochi linguistici comunemente considerati ironici. È opportuno, invece, cercare di ricostruire le vicende storiche del fenomeno in questione e delle sue diverse manifestazioni.

Nella tradizione filosofica del mondo occidentale, a partire dal pensiero greco, l'ironia e il riso sono stati per lo più messi al bando. Il riso della servetta tracia di fronte a Talete che cade in un pozzo mentre contempla il cielo stellato è stato ritenuto insensato e sconveniente rispetto alla saggezza e/o serietà della riflessione filosofica e l'ironia socratica ha rappresentato, nel mondo antico, un'eccezione.

Platone condanna l'eccesso del riso che egli considera pericoloso per la quiete della sua ideale repubblica. Socrate, invece, sembra fare del riso il punto di forza della sua comunicazione o del suo insegnamento volto a generare nell'altro l'amore per la verità. Egli tacitamente ride di fronte alla

¹ Vedi *De oratore*, II, 269-70.

presunzione dei suoi interlocutori, che si ritengono sapienti e che, in realtà, dimostrano di essere ignoranti ed inaugura nei loro confronti il metodo dell'ironia. Questo consiste nello smascherare il loro falso sapere, di fronte al quale il filosofo dichiara di non sapere alcunché per poter legittimare le sue domande sul *ti esti*, domande che, però, sottintendono la certezza di un sapere non inficiato dal dubbio: «so di non sapere», dice Socrate, e, ponendo tale antinomico rapporto fra il «sapere» e il «non sapere», egli mostra di intendere e, insieme, di non intendere quel che dice, e perciò conferisce un carattere di complessità alla propria ironia².

L'ironia socratica è, in realtà, una strategia pedagogica, finalizzata a promuovere nell'altro la ricerca del vero, che consente al filosofo di riaffermare la ponderosa serietà della filosofia di fronte alla mera levità del riso, e che gli preclude, quindi, la possibilità di valorizzare a pieno la *vis comica* del pensiero, da lui appena intravista, e di percorrerne per intero il cammino.

Dopo Socrate, l'ironia e il riso saranno banditi e condannati per lungo tempo dal pensiero occidentale come nemici della filosofia. Essi riaffioreranno nell'età moderna e, con la loro bergsoniana «impertinente sfida alla speculazione filosofica», avvieranno tale pensiero verso la contemporaneità. Basterebbe citare, al riguardo, pensatori o scrittori come Erasmo da Rotterdam, Montaigne, Diderot, Pascal.

Già con Kierkegaard, autore di una tesi di laurea su *Il concetto di ironia in costante riferimento a Socrate*³, l'ironia e il riso passano dalla periferia al centro dell'indagine filosofica. Di contro all'ironia romantica, derivante dal senso della distanza che sussiste fra il reale e l'ideale, Kierkegaard rivaluta l'ironia socratica, per la quale il soggetto può liberarsi dalle false opinioni e tagliare i ponti con una realtà che esso considera del tutto priva di valore. E in tale liberazione, che si esprime nel riso, o attraverso il riso, l'ironia sembra inaugurare per l'essere umano un nuovo cominciamento⁴.

Per Kierkegaard questa sua funzione liberatrice collega l'ironia al dubbio, e ciò perché anche il dubbio ci libera dai vincoli del sapere tradizionale, dalle convinzioni alle quali prima eravamo legati. Il che può essere meglio compreso se dall'ironia come motivo occasionale si passa all'ironia come atteggiamento generale del soggetto nei confronti del mondo.

Con tale passaggio l'ironia assume una valenza pedagogica, poiché consente di liberare l'animo dai pregiudizi, dalle certezze, dalle verità preco-

² Vedi, al riguardo, G. Vlastos, *Socrate, il filosofo dell'ironia complessa*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

³ Ed. it., a cura di D. Borso, Milano, Guerini, 1989.

⁴ *Ivi*, p. 194.

stituite e di avviare il processo di formazione del soggetto come processo di emancipazione. Essa mette in fuga ogni forma di dogmatismo ed orienta il pensiero umano verso il nuovo, il possibile, il non ancora e, in questo modo, si collega al pensiero divergente e alla creatività.

Prendendo le distanze da Socrate, che egli considera disgregatore del senso di sicurezza negli istinti e nell'immediatezza dell'antico mondo greco, Nietzsche riafferma il valore dell'ironia quale strumento di liberazione da quello «spirito di gravità» di cui si è fatto carico il pensiero occidentale con l'affermazione della centralità dell'io e l'assolutezza delle sue costruzioni metafisiche. Per lui è ormai tempo di dissacrare le tradizionali verità del mondo occidentale per volgersi verso la creazione di nuove verità. Queste esplodono, secondo Nietzsche, nel riso e attraverso il riso. Perciò il profeta Zarathustra insegna ai suoi discepoli a «*ridere la verità*»: non (si badi bene) a «ridere della verità», ma ad esprimere la verità attraverso il riso⁵.

Quella nietzscheana è dunque una verità che ride di se stessa, una filosofia che ride della filosofia e che volge al tramonto ridendo. Per questo Nietzsche, come sostiene Rorty, è un pensatore ironico, cioè un pensatore che ha consapevolezza della storicità di ogni verità e della contingenza di ogni linguaggio⁶. E pensatori ironici sono, anche, Freud, Wittgenstein e Heidegger che hanno riconosciuto la contingenza storica di ogni vocabolario e la necessità di sostituire, in ogni tempo, il precedente «vocabolario decisivo» con un vocabolario del tutto nuovo e hanno, quindi, ridescritto se stessi, affermando la propria autonomia nei confronti dei pensatori metafisici che li hanno preceduti. Ma, alla fine, essi sono ricaduti nei limiti propri del pensiero metafisico, poiché, mentre hanno storicizzato i filosofi del passato, non hanno saputo storicizzare se stessi. In quanto teorici dell'ironia, hanno finito con l'assolutizzare il loro stesso pensiero.

I suddetti limiti non sono riscontrabili in Derrida e, soprattutto, nel secondo Derrida che, scrivendo lettere d'amore sul retro di innumerevoli copie di una cartolina postale riproducente un dipinto del XIII secolo, non ha certo il problema di fornire una conclusione del suo pensiero e può quindi sfuggire all'accusa di avere agito come i pensatori metafisici, vecchi e nuovi, che sono stati oggetto della sua critica decostruttiva. E non sono ri-

⁵ Vedi F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Montanari, in *Opere*, Milano, Adelphi, 1967, vol. VI, t. 1. Vedi, anche, R. Prezzo, *Ridere la verità: Scena comica e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994.

⁶ Vedi R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, Bari, Laterza, 1990, Parte seconda (*Ironia e teoria*).

scontrabili in narratori come Proust, che nella sua *Ricerca del tempo perduto* ha riorganizzato le proprie esperienze di vita ricontestualizzandole in uno schema narrativo e in un linguaggio radicalmente nuovi rispetto a quelli precedentemente adoperati dagli autori di romanzi autobiografici⁷.

Derrida e Proust sono dunque, per Rorty, autentici pensatori o, meglio, scrittori ironici e i loro scritti non sono catalogabili come opere filosofiche o letterarie, perché non è possibile fare una netta distinzione fra filosofia e letteratura. Per lui ogni scrittura non è che una ridescrizione di noi stessi di fronte al passato, ridescrizione che può essere finalizzata alla realizzazione o della propria autonomia o della solidarietà fra gli esseri umani⁸.

Ma, a mio parere, più che l'ironia, l'umorismo si presta ad essere finalizzato alla promozione della solidarietà fra gli uomini e ciò perché l'ironia, anche quella socratica incentrata sul «so di non sapere», implica un atteggiamento, se non di superiorità, di distacco nei confronti dell'altro, mentre l'umorismo porta sempre con sé, insieme col dubbio sulle verità precostituite e su se stessi, una sorta di simpatia nei confronti dell'altro, di partecipazione alle sue umane vicende. Nell'atteggiamento umoristico il distanziamento del soggetto dal suo oggetto, che è poi l'altro soggetto, contiene anche la propria realtà emotiva, sicché il soggetto, quasi sempre, ride di se stesso. Rispetto all'ironia, l'umorismo compie dunque un passo ulteriore nei confronti del proprio oggetto, poiché l'assimila a sé conferendogli una colorazione affettiva.

Il passaggio dall'ironia all'umorismo è mediato dallo scritto su *Il riso* di Henri Bergson⁹, per il quale non è possibile ridere di qualcosa che ci commuova, o almeno non è possibile riderne pienamente: infatti, perché il riso possa essere pieno, è necessario un atteggiamento non di commozione, ma di distacco e di indifferenza nei confronti delle situazioni comiche. Per questo Bergson sostiene che «il maggiore nemico del riso è l'emozione»¹⁰.

Il rapporto fra ironia ed umorismo è poi sviluppato e approfondito dal più geniale allievo del Bergson, Vladimir Jankélévitch che, in una conver-

⁷ *Ivi*, pp. 151-161. Vedi, anche, J. Derrida, *La carte postale: de Socrate à Freud e au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

⁸ *Ivi*, Parte terza (*Crudeltà e solidarietà*).

⁹ Vedi H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, prefazione di B. Placido.

¹⁰ *Ivi*, p. 5. Vedi, anche, p. 91.

sazione con Beatrice Berlowitz¹¹, accantonando quanto da lui espresso nel suo più noto saggio su *L'ironia*¹², scrive: «L'ironia è il talento di una coscienza sovrana, distaccata, capace non solo di giocare con le parole, ma di giocare anche col gioco di parole!»¹³. Essa implica un elemento in più: «l'intenzione di ridicolizzare, di volgere in caricatura il punto di vista contrario». L'umorismo, invece, «con le sue manovre di diversione e le sue reticenze segrete è ben più complesso: non si accontenta di ribaltare la posizione dell'avversario. La verità umoristica è rinviata all'infinito perché essa è sempre al di là». L'umorismo è «la coscienza in viaggio», «la coscienza in metrò». Esso «non ha strategie perché la verità cui allude non sta da nessuna parte, in nessuna forma definitiva. Questa verità rimane un lontano orizzonte»¹⁴.

Per Jankélévitch l'umorismo è nomade, «vagabondo»: il suo è uno stato di perenne vagabondaggio; esso «è il viaggiatore di un'erranza infinita». Le sue espressioni agrodolci si riscontrano nella cultura e nella letteratura di origini ebraiche: per eludere i loro persecutori gli ebrei, infatti, hanno cercato di ridicolizzarli, ma, nel contempo, hanno cercato di ridicolizzare se stessi, non pretendendo di opporre una verità (la loro) a un'altra verità. Il sorriso dell'ebreo è perciò amaro, triste, e il suo umorismo è dolce¹⁵.

Vi è dunque «una dolcezza nell'umorismo, e questa dolcezza (dice Jankélévitch), fa dell'umorismo un ramo fiorito dell'amore»¹⁶. Il che ha delle indubbie ripercussioni in ambito etico-pedagogico.

Una pedagogia fondata sull'umorismo non può che essere incentrata sulla solidarietà, sulla comprensione, sul riconoscimento dell'altro, ossia sull'amore e, più precisamente, su un amore nomade, su un *Eros* che va... (come dice Diotima nel *Simposio*), ma che non sa dove andare.

L'umorismo di Pirandello costituisce, poi, «un caso» a sé stante, perché la teoria pirandelliana sull'argomento in questione, pur sorgendo in un clima ispirato ai concetti dell'estetica crociana, di cui lo stesso Pirandello subisce

¹¹ Pubblicata col titolo *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, trad. it. di R. Prezzo, *Vagabondo umorismo*, in *Ridere la verità*, op. cit., pp. 176-183.

¹² Genova, Il melangolo, 1987.

¹³ *Ivi*, p. 176.

¹⁴ *Ivi*, p. 177.

¹⁵ *Ivi*, pp. 179-180.

¹⁶ *Ivi*, p. 180.

l'influenza, si sviluppa in contrasto con tali concetti¹⁷. Per il Croce l'umorismo è una pseudo-categoria psicologica, indefinibile ed estranea alla valutazione estetica; per Pirandello, invece, esso è uno stato d'animo generato dal «sentimento del contrario», sentimento che ha origine da una riflessione fantastica, cioè da una riflessione che nasce dal fantasma poetico e che, perciò, è immanente alla stessa opera d'arte: «Ogni vero umorista – dice Pirandello – non è soltanto poeta, è anche critico, ma, si badi, critico *sui generis*, un *critico fantastico*, e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro e di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola»¹⁸.

Per Pirandello l'umorismo, quale «sentimento del contrario», si genera quando ci si immedesima nel personaggio che ne costituisce oggetto, si soffre insieme a lui e, nello stesso tempo, si ride delle contraddizioni di cui esso è portatore. Ecco il famoso esempio cui lo scrittore fa ricorso per illustrare la sua teoria sull'umorismo:

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti da non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così *come* un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico»¹⁹.

Nel suo saggio su *L'umorismo*, pubblicato nel 1908 e dedicato «alla buonanima di Mattia Pascal, bibliotecario», Pirandello sottolinea che l'umori-

¹⁷ Vedi, al riguardo, V. Fazio-Allmayer, *Il problema Pirandello*, in *Moralità dell'arte ed altri saggi*, vol. V delle *Opere*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 237, cui si riferisce la nota.

¹⁸ Vedi L. Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1973, p. 133.

¹⁹ *Ivi*, p. 127.

smo non è una peculiarità propria della letteratura novecentesca e, tuttavia, è innegabile che esso assume nel Novecento valenze filosofiche, peculiari e profonde, derivanti dal concetto di ironia romantica. L'ironia romantica, che è altra da quella retorica, è un atteggiamento di rinuncia che il soggetto assume nei confronti delle limitazioni che il reale impone all'ideale. Frustrato da una realtà deludente, l'ironista romantico guarda il mondo con atteggiamento di distacco e disincanto, ma, nello stesso tempo, con un sorriso ispirato alla consapevolezza della fragilità e contraddittorietà della condizione umana. L'ironia romantica appare dunque a Pirandello come una particolare forma di umorismo²⁰.

Ma l'umorismo novecentesco, oltre che attraverso l'ironia romantica, va letto anche in funzione dell'avvento della psicoanalisi e del concetto di «durata interiore»; elementi, questi, che tendono a sconvolgere non solo la forma della narrazione contemporanea, ma anche il rapporto del personaggio col mondo, che si va facendo sempre più complesso.

Per Pirandello l'umorismo è un mezzo per svelare le profonde contraddizioni dell'esistenza umana. L'esigenza che ha l'uomo di razionalizzare se stesso e il mondo circostante, che gli deriva dal «triste privilegio» di «sentirsi vivere» e, insieme, di poter utilizzare quella «macchinetta infernale» che si chiama logica, lo induce a ritenere di poter catalogare tutto e tutti, mentre la riflessione umoristica infrange l'apparente coerenza delle cose, rivelandone, con l'illogicità, il loro incessante divenire che rende vano ogni tentativo di razionalizzazione²¹.

«La vita – scrive Pirandello – è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi (...). Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo (...). Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo (...). Maschere... maschere... Un soffio e passano, per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... chi è? Corre alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti! Ciascuno si riacconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro, poi, c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E

²⁰ *Ivi*, pp. 23; 128-133.

²¹ *Ivi*, pp. 154-155.

niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci»²².

Con il suo saggio su *L'umorismo*, il Pirandello letterato fa tutt'uno col Pirandello filosofo, impedendoci di individuare una precisa linea di demarcazione fra l'uno e l'altro. Egli dialoga con le figure della sua terra, della sua Girgenti, che gli balzano innanzi dalla memoria, figure che gli si presentano con le loro maschere e lo inducono a vedere, di là dalla maschera, «il contrario» e, cioè, ad «integrare la loro umanità» perché non restino semplici macchiette, ma diventino «uomini vivi», ossia «partecipi di quella contraddittorietà che è la stessa vita»²³. Egli dà loro «udienza», ma non si limita a questo: vuol penetrare nel loro animo, comprendere il loro dramma, il loro voler essere diversi da come sono, patire assieme a loro. È qui l'origine dell'umorismo che, per Pirandello, costituisce l'elemento costitutivo della condizione umana.

Evidenziando in esso la funzione della riflessione, Pirandello finisce col mettere in luce alcune caratteristiche dello stile umoristico. Fra queste la tendenza alle «digressioni»: l'umorismo interrompe la continuità del racconto, inserendovi, di volta in volta, una nuova e diversa prospettiva che consenta di relativizzare la complessa trama dei sentimenti umani. E ciò perché la riflessione produce turbamento e interruzioni nel movimento spontaneo che organa le diverse immagini, suscitando «un'associazione per contrarii», per cui «ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir fra loro le relazioni più impensate»²⁴. Essa smonta, spezzetta, scompone «il congegno di ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento» e, mentre suscita indignazione, dispetto, derisione, genera in noi quel senso di indulgenza, di compatimento, di pietà, che ci induce ad abbandonare la nostra posizione di semplici lettori o spettatori per renderci partecipi del dramma vissuto dai personaggi. Il che segna il passaggio dall'ironia all'umorismo²⁵.

La più rilevante opera pirandelliana in cui si profila una filosofia della vita rispondente alla tragicità della condizione umana è, senza dubbio, *Il fu*

²² *Ivi*, pp. 151-153.

²³ Cfr. V. Fazio-Allmayer, *Il problema Pirandello*, op. cit., p. 246.

²⁴ Vedi L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., pp. 132-133.

²⁵ *Ivi*, pp. 138-139.

*Mattia Pascal*²⁶. In essa la vena umoristica del narratore si manifesta soprattutto nell'apologo finale, ove l'«avvertimento del contrario» è generato da una scena, decisamente comica: quella di una persona ancora in vita che depone fiori sulla propria tomba. È, questo, un «avvertimento» che può facilmente trasformarsi in «sentimento del contrario», se si riflette sul fatto che, come Mattia Pascal, ogni essere umano tumula se stesso nella misura in cui resta imbrigliato nelle forme stabili dell'esistenza, ossia in quelle convenzioni ed abitudini di vita che, sedimentandosi e consolidandosi nel tempo, finiscono col celare l'inarrestabile flusso del nostro stesso vivere.

In questa filosofia dell'esistenza è la radice dell'umorismo pirandelliano, che permea di sé tutte le opere del nostro Autore. Sostenere che la vita si è arenata ed occultata nelle sue rigide forme vuol dire pensare che l'uomo è diventato schiavo delle sue abitudini e convenzioni e che gli atteggiamenti che esso assume e i movimenti che compie somigliano molto a quelli di un fantoccio, figura emblematica della comicità. Passare dalla comicità all'umorismo vuol dire, poi, comprendere che il riso provocato dall'irrigidirsi della vita e dalle sue ridicole espressioni si fa amaro quando si cerca di recuperare, di là dal fantoccio, l'essere umano.

Questa ineliminabile amarezza del riso di fronte alle tristi vicissitudini del nostro vivere conferisce all'umorismo pirandelliano un carattere etico-pedagogico, poiché essa induce a simpatizzare con l'altro, a dividerne le ansie, i problemi, le sofferenze, educa, cioè, all'amore e alla solidarietà fra gli uomini. Si può quindi affermare che, a partire dalla lezione pirandelliana, la crisi della filosofia che investe il nostro tempo può trovare uno sbocco, una via di uscita, in una radicale svolta etica, ossia nella sua risoluzione in arte, filosofia o letteratura umoristica, ovvero – per non fare alcuna distinzione di generi – in scrittura umoristica. Il che dà rilievo all'educazione etico-estetica, quale educazione al rispetto e al riconoscimento dell'altro, considerato non nella sua generica umanità, ma nella sua specifica, originale e irripetibile singolarità.

²⁶ Vedi L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti, 1994.

